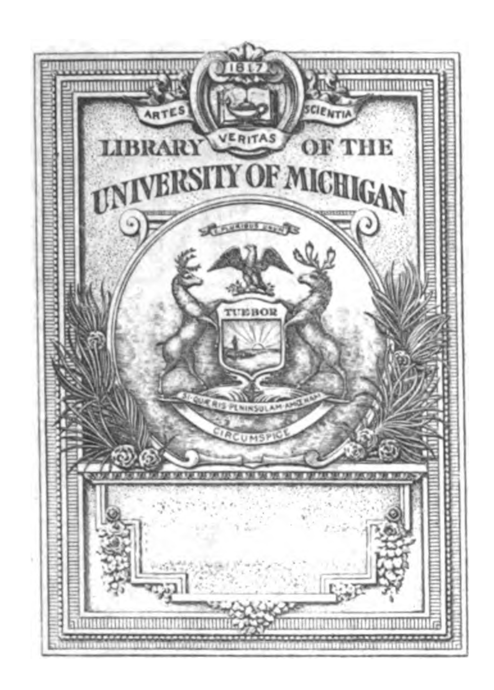
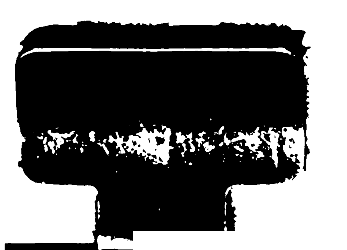
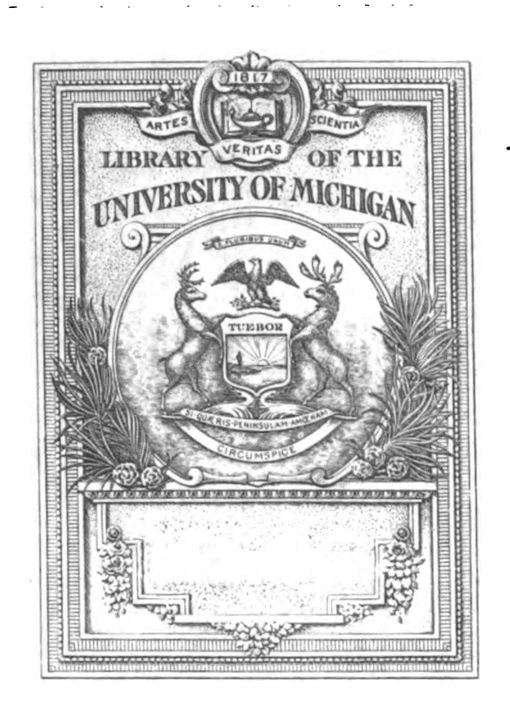

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE




1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

I. Jahrgang 1927

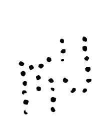
VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

I. Jahrgang 1927

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN
UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG



Inhaltsverzeichnis

Der erste Jahrgang dieses vom Deutschen Verein für Buchwesen
und Schrifttum herausgegebenen Jahrbuchs wurde bei Breit-
kopf & Härtel gesetzt und gedruckt, die Druckstöcke lie-
ferten die Firmen F. A. Jütte, Klauß, Adolf & Co. und
Müller & Söhne, das Papier Ferdinand Flinsch. Die
Redaktionsgeschäfte führte im Auftrage des Vereins
der Bibliothekar des Deutschen Buchmuseums
Dr. Hans H. Bockwitz, sämtlich in Leipzig

Vorwort

Als Fortsetzung unsrer bisherigen Zeitschrift überreichen wir in diesem Jahre unsern Mitgliedern unter dem Titel „Buch und Schrift“ ein Jahrbuch, in dem wir eine Reihe von Aufsätzen zum Thema: „Zur Illustration der deutschen Renaissance“ zusammengefaßt haben. — Wie dieses, so sollen auch die künftigen Jahrbücher stets unter einen einheitlichen Gesichtspunkt gestellt werden, um auf diese Weise eine Zersplitterung, wie sie oft in derartigen Publikationen anzutreffen ist, zu vermeiden. — Unsern diesjährigen Mitarbeitern den Dank des Vereins auch an dieser Stelle auszusprechen, ist uns eine angenehme Pflicht.

Leipzig, im Dezember 1927

DEUTSCHER VEREIN FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

Dr. L. Volkmann
I. Vorsitzender

DAS RANKENORNAMENT
IN DER ÖSTERREICHISCHEN UND SÜDDEUTSCHEN BUCHMALEREI DER SPÄTGOTIK UND BEGINNENDEN RENAISSANCE

VON

Dr. HEINRICH LEPORINI,
KUSTOS DER ALBERTINA IN WIEN

In der vorwiegend dekorativen Buchkunst des Mittelalters hat sich aus der Initialverzierung allmählich der Schmuck der Randleisten in reicher Formenentfaltung zu einer hervorragenden und selbständigen Bedeutung entwickelt. Auch Dürers berühmte Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, das die Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt, schließen sich noch dieser mittelalterlichen Buchausschmückung an. Dieses unvergleichliche Werk der Buchkunst, das wohl zu den schönsten Denkmälern deutscher Kunst gehört, übertrifft durch den Reichtum schöpferischer Phantasie, durch die Innigkeit der Naturwiedergabe sowie durch die vollkommene Zweckdienlichkeit alles, was je auf dem Gebiete der Buchverzierung geleistet wurde. Bezeichnend für die vorwiegend zeichnerische Veranlagung der Deutschen in der Kunst, daß auch hier durch eine Arbeit schlichter, einfacher Federzeichnungstechnik diese Höchstleistung erreicht wurde, deren Glanz aus dem inneren Feuer einer wahrhaft künstlerischen Beseelung hervorleuchtend, auch neben den farbenprächtigsten Werken künstlerischer Buchausstattung nicht verblaßt.

Als Strixner im Jahre 1808 diese Randzeichnungen in lithographischer Reproduktion herausgab, meinte Goethe bei ihrem Anblick voll Begeisterung, er würde sich geärgert haben, wenn er ohne sie zu sehen gestorben wäre, und mit jugendlichem Enthusiasmus schrieb er in einer darüber für die Jenaische Allgemeine Literaturzeitung verfaßten Rezension:

„Wer überlegt, daß die Zeichnungen, von denen gehandelt worden, bloß Marginalverzierungen eines Andachtsbuches sind, muß zur Verehrung und Hochachtung gegen ein Zeitalter sich gedrungen fühlen, in welchem so viel Kunst, so viel Kunstliebe geherrscht, als es bedarf, solche Werke hervorzubringen. Wir sind keineswegs geneigt, die Zeit, in der wir selbst leben, herabzusetzen; aber gerade von dieser Seite möchte ihr eine Vergleichung mit jener schwerlich zum Vortheil gereichen. Ja wir würden keine Wette darauf eingehen, ob Albrecht Dürer selbst, wenn er jetzt ohne seinen großen Namen wieder aufstehen würde, von irgend einem eleganten Bücherbesitzer so leicht ein schönes Velin-Exemplar zum Bezeichnen erhalten dürfte, auch wenn er die Arbeit umsonst thun wollte."

„Die Aufgabe erforderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, scheinbar engen Schranken zu übertreten, hat der große Meister

nichtsdestoweniger einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja man kann wohl sagen, er läßt die ganze Welt der Kunst vor uns vorübergehen von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibemeisters."

Wenn man den Randleistenschmuck der zeitgenössischen und vorausgehenden Buchkunst zum Vergleich heranzieht, so muß man tatsächlich staunen, wie neu und eigenartig und doch in gewisser Hinsicht auch alter Tradition getreu hier die Aufgabe einer einfachen Randverzierung gelöst wurde. Die neu gestaltende Erfindungskraft des großen Meisters läßt auch auf dem Gebiete einer dekorativen Kleinkunst, die jahrhundertelang meist nur handwerksmäßig betrieben, die Künstler mehr oder weniger zu schablonenhaft schematischer Arbeit gezwungen hat, ein lebensvoll beseeltes großes Kunstwerk erstehen. Aber wie sehr auch alle Fesseln des mittelalterlichen Stilzwanges gebrochen scheinen und die schöpferische Phantasie sich zu den lichtesten Höhen freier Gestaltung erhebend, den Geist einer neuen Zeitepoche Form werden läßt, so bleibt die Verbindung mit der vorausgehenden Entwicklung doch noch erkennbar. Ein Hauptmoment der reizvollen Wirkung dieser Randzeichnungen bildet vor allem auch das eigenwillig und geistvoll bewegte Spiel der Linien an sich, wie ja die Linienbewegung als Selbstzweck im gotischen Buchschmuck des 15. Jahrhunderts die Form der Zierranken beherrscht. Diese umschlingen, wenn auch in Farben ausgeführt, vor allem mit den frei bewegten, geschwungenen, gekrümmten und gebrochenen Linien der langen dünnen Stengel und der gerollten oder spitz und lang auslaufenden und tief eingeschnittenen Blattformen die Textkolumnen und führen den Geschmack gotischen Linienstils in der Buchkunst, wie es in Deutschland auch in den andern Künsten der Fall war, in eine Zeit hinein, da in Italien und im Westen die Stilentwicklung in der Kunst einer durchaus anders gearteten Geschmacksrichtung folgt. So sind Dürers Randzeichnungen nicht nur bedeutungsvoller Wendepunkt zur Renaissance, sondern auch Höhepunkt und Abschluß der gotischen Buchkunst. So erscheint es auch nicht unbegründet auf den Weg zurückzuschauen, der zu diesem Gipfelpunkt geführt hat, und die Entwicklung des deutschen Randleistenschmuckes bis zu seinem Ursprung zurückzuverfolgen.

In einer Studie über die Augsburger Miniaturmalerei hat auch Bredt[1] die Frage nach der Entstehung des deutschen Rankenornaments berührt: „Woher das Rankenwerk die Augsburger Miniatoren hernahmen, läßt sich vorläufig nicht feststellen, denn in verschiedener Form wurde es in jener Zeit vielerorts beliebt. Die Frage genau zu beantworten, gäbe für eine besondere Arbeit Stoff genug. Zweifellos haben sich aber am frühesten die böhmischen Handschriften durch ihre fein entwickelten rankenartigen Randverzierungen ausgezeichnet."

In der gotischen Buchmalerei Frankreichs findet man kurze Dornblattzweige, die von den Initialen auslaufen; in Italien werden im 14. Jahrhundert den Initialen Akanthusblätter als Verzierung angehängt; dagegen hat sich das Umschlingen der Textkolumnen mit Pflanzenranken erst in der böhmischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts zu einer eigenen bodenständigen Art der Buchverzierung entwickelt. Dieser Randleistenschmuck der böhmischen Handschriften des 14. Jahrhunderts zeigt zwar schon das System einer den Textteil frei umschließenden, nicht in rahmenartigen Leisten eingeschlossenen Rankenform, aber es sind nicht die langstengeligen Ranken, aus Blüten und Blättern heimischer Pflanzenarten gebildet, wie sie die deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts aufweisen, sondern aus schweren breitlappigen Akanthusblättern, wie sie die Initialen der italienischen Handschriften zieren, ist dieses böhmische Rankenwerk zusammengesetzt. Immerhin zeigen die mehr oder weniger zarten- und blattarmen Stengelranken, die ein Charakteristikum der

[1] Bredt: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. S. 63.

Deus noster refugiũ et
uirtus: adiutor in tribu
latiõibus: que inuenerũt nos
nimis. Propterea non time
bimus dum turbabitur terra:
et transferentur mõtes in cor
maris. Sonuerunt et turba
te sunt aque eorum: conturba
ti sunt montes in fortitudine
eius. Fluminis impetus leti
ficat ciuitatem dei: sanctifica
uit tabernaculum suum al
tissimus. Deus in medio ei
us non commouebitur: ad

1. Dürers Randzeichnung aus dem Gebetbuch Maximilians · München, Staatsbibliothek

deutschen, besonders oberdeutschen Buchornamentik im 15. Jahrhundert bilden, in der Hauptsache — im Prinzip der einheitlich und organisch sich entwickelnden, den Text umschlingenden Rankenform — eine nahe Verwandtschaft mit dem böhmischen Rankenornament des 14. Jahrhunderts. Eine zu nationaler Differenzierung führende Stilentwicklung hat in der europäischen Kunst schon im 13. Jahrhundert eingesetzt, und im 15. Jahrhundert erscheint schon hinsichtlich einer nationalen Entwicklung eine vollkommene Trennung der großen kulturell zusammengehörigen Gebiete des Nordens, Westens und Südens erreicht. In der Buchkunst ist es aber gerade der Randleistenschmuck, in dem diese nationale Stilentwicklung am sinnfälligsten ihre Ausprägung gefunden hat. In Italien gelangt man zu einem architektonisch geschlossenen, rahmenartig den Text einschließenden Randleistenschmuck, in dem selbst das Rankenwerk nur friesartig wie Bildhauerarbeit eingesetzt erscheint; und schließlich wird die architektonische Umrahmung durch Bogen, Säulen und Pilaster am meisten bevorzugt, und selbst die Pflanzenranken werden nur im Zusammenhang mit antiken Dekorationsstücken wie Vasen, Säulen, Medaillons u. dgl. verwendet. In den Niederlanden und in Frankreich hat man in die Randleisten natürliche Blumen und Blattzweige eingestreut oder bildmäßig ausgeführte Landschafts- und Genredarstellungen als Rahmenfüllung verwendet. In Deutschland hält der gotische Linienstil an dem Spiel der stilisierten Blatt- und Blütenformen der Zierranken fest.

Wie in Böhmen aus ererbten Fähigkeiten und aus der Kenntnisnahme fremder Kunstformen eine eigenartige bodenständige Kunst erwachsen ist, hat Dvořak in seiner grundlegenden Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei nachgewiesen[1]. Er hat gezeigt, wie der französisch-gotische Stil in der Buchausschmückung, der in den malerischen Künsten ebenso wie in der Baukunst eine Neugestaltung bedeutet, doch so mit italienischen Elementen verbunden, daß sich daraus neuerlich eine Umgestaltung hatte ergeben müssen, nach Böhmen verpflanzt, nachgeahmt und endlich assimiliert und selbständig zu neuer Entfaltung gebracht wurde.

Unter der glanzvollen Herrschaft der Luxemburger war Böhmen das kulturell fortgeschrittenste Land des Ostens. Eine reiche Kunsttätigkeit entfaltete sich, welche ihrem Ursprung und Wesen nach in den Anregungen wurzelte, welche von dem Hofe der mit dem französischen Herrscherhause in verwandtschaftlichen Beziehungen stehenden Königsfamilie ausgingen. Nach Böhmen kamen nicht nur französische Sitten, französische Lebens- und Kunstformen, sondern sie faßten auch Wurzel im Lande, das geistige und künstlerische Leben in einer Weise umgestaltend und veredelend, daß die Residenz der böhmischen Könige im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts als die hervorragendste Kulturstätte im deutschen Reiche erscheint.

So fiel dem auch wirtschaftlich blühenden, reichen Lande in politischer und kultureller Hinsicht in dieser Zeit die Führerrolle innerhalb der Länder der deutschen Kaiserkrone zu.

Von der Rezeption fremder Errungenschaften schritt man in Böhmen allmählich zur selbständigen Entfaltung geistiger und künstlerischer Kräfte vor und gelangte zu einer eigenartigen und selbständigen künstlerischen Produktion, welche der slavischen Muttererde durch die Assimilation deutscher, französischer und italienischer Elemente entsprossen war.

So wurde auch die Lust der französischen Fürsten an prächtig ausgestatteten Büchern von den Luxemburgern in ihre Residenz an der Moldau mitgebracht, und es wurde da von ihnen ein Samen ausgestreut, der einen besonders ergiebigen und fruchtbaren Boden in der einheimischen Begabung fand, denn einmal Wurzel fassend, hat diese fremde Zucht

[1] Max Dvořak: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXII, Heft 2. Wien 1901.

die herrlichsten Früchte gezeitigt und in reicher Fülle noch in einer späteren Zeit ausgestreut, als es mit der allzu kurzen Blütezeit der böhmischen Lande schon längst vorbei war.

Was die Ornamentik in der böhmischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts anbelangt, so hat Dvořak des näheren ausgeführt, wie an Stelle des linearzeichnerischen Dornblattmotivs des überall verbreiteten französisch-gotischen Stils der Buchausschmückung durch die Beziehungen zu Avignon, wo auch italienische Künstler tätig waren, die plastisch geformte und in Deckfarben malerisch ausgeführte Akanthusranke als Hauptmotiv der Ornamentik in die böhmische Miniaturmalerei Eingang findet. Die Ranken laufen nun aber nicht von den Initialen, die sich dem französischen Stil entsprechend in einer rahmenartigen Umfassung eingeschlossen befinden, in losen Blättern aus, wie es in italienischen Handschriften der Fall ist, sondern sie entwickeln sich in einer dem mittelalterlichen bzw. französisch-gotischen Geschmack entsprechenden streng organischen Form. Läßt sich in den Werken des ersten Miniators der böhmischen Schule, des Kanonikus Nikolaus von Kremsier, der Probst bei St. Peter in Brünn war, in dem Liber Viaticus — Reisebrevier — und dem Brünner Missale, noch deutlich die Anlehnung an die italienischen Vorbilder erkennen, so macht sich in den später entstandenen Arbeiten, so in dem berühmten Missale des Johann von Neumarkt in Prag (Dombibliothek) und dem Mariale des Bischofs Ernst von Pardubitz die gotisierende Umstilisierung der übernommenen italienischen Formmotive bemerkbar. Der Reiz linearer Form wird wieder mehr in der kalligraphisch feinen Ausführung gesucht und herausgearbeitet; Blumen und Blätter werden nicht natürlich, sondern in zeichnerisch wirksamer Form stilisiert dargestellt. Besonders charakteristisch in dieser Hinsicht ist das halbmondförmige Einrollen der Blütenblätter. So entwickelt sich unter dem Einfluß der vorherrschenden gotischen Geschmacksrichtung ein eigener Stil der Ornamentik.

Schon in der Zeit des Kanzlers Johann von Neumarkt reicht der Einfluß der neuentstandenen Schule der Miniaturmalerei in Böhmen über die Grenzen des Landes hinaus. Vor allem sind es die österreichischen Länder, die ja in naher und vielfacher Berührung zu Böhmen stehen.

Wenn auch der weitausblickende Gedanke Karl IV., die Donau und Moldau durch einen Kanal zu verbinden, bis heute noch nicht verwirklicht werden konnte, so hat es doch auf wirtschaftlichem wie auf kulturellem Gebiet nie an einer regen Berührung der Donau- und Moldauländer gefehlt. Der kulturelle Aufschwung Böhmens hat auch auf die österreichischen Donauländer eingewirkt, sei es durch die nachbarlichen Beziehungen der Völker, sei es durch die Verwandtschaft der Fürsten oder den amtlichen Verkehr der Beamten in den Hofkanzleien.

Man darf freilich, ohne die Bedeutung zu unterschätzen, welche Böhmen durch die Vermittlung einer neuen Kultur und Bildung für die Nachbarländer gewinnt, nicht vergessen, daß außer dieser wichtigen Verbindungsstraße, welche von Paris und Avignon nach Prag führt, noch zahlreiche andere Wege und Weglein vom Westen nach Osten laufen. Der Verkehr der Stifter mit dem päpstlichen Stuhl war viel reger als etwa heutzutage und wurde hauptsächlich durch persönliche Besuche, durch Entsendung von Ordensmitgliedern erledigt. Dies geschah, wie wir aus der Geschichte der Benediktinerabtei Melk oder „Unserer lieben Frau“ bei den Schotten in Wien und andrer Klöster ersehen können, zur Bestätigung der Abtwahlen, zur Schlichtung von Streitigkeiten, zur finanziellen Regelung von Ordensangelegenheiten u. dgl. Hierzu kommt noch der persönliche Verkehr der Ordensmitglieder mit dem Mutterstift und der einzelnen Klöster untereinander.

Mit Rücksicht auf die österreichischen Donauländer dürfte für die Kulturbeziehungen zwischen dem Westen und Osten noch der Umstand in Betracht kommen, daß auch die in Ungarn 1307 zur Herrschaft gelangte Dynastie der Anjous zur Verbreitung

der französischen, höfischen Formen nach dem Osten mitwirkte.

Daß schon in der Zeit des Johann von Neumarkt die neue böhmische Buchkunst auch in Österreich bekannt und geschätzt worden ist, beweist die Herstellung des berühmten Evangeliars der Wiener Nationalbibliothek — Cod. 1186 — für den Herzogshof in Wien durch Johann von Troppau, der vielleicht ein Schüler des Nikolaus von Kremsier war. Die Entstehung der Handschrift im Jahre 1368 ist inschriftlich und urkundlich festgestellt. Auch das Stift Vorau in Steiermark besitzt ein in dieser Zeit, um 1363, in der Prager Miniatorenschule des Bischofs Ernst von Pardubitz entstandenes vierbändiges Antiphonarium — Cod. 259 —, das aber aus dem 1420 von den Hussiten zerstörten Kloster Wišehrad nach Wien gebracht und dort von dem Vorauer Abt Andreas von Prombeck im Jahre 1435 für das Stift angekauft wurde.

Im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts wurden aber nicht nur böhmische Handschriften nach Österreich gebracht, sondern es werden nun auch in den österreichischen Ländern Handschriften im Stil der böhmischen Schule ausgeschmückt. So dürfte das prachtvolle 1371 entstandene Missale des niederösterreichischen Stiftes Geras dort selbst hergestellt worden sein. Aus dem Jahre 1385 stammt die für den Herzog Albrecht III. von dem Augustiner Lesemeister Leopold hergestellte Übersetzung der Historia tripartita ecclesiastica des Cassiodors, die mit den Beständen der Graf Starhembergschen Bibliothek in den Besitz der Berliner Staatsbibliothek gelangte — Cod. 1109. Der Übersetzung hat der Verfasser eine lange Lobrede auf den Herzog Albrecht III. vorausgeschickt. Dieser Fürst wandte wie sein Bruder Rudolf der Stifter dem kulturellen Aufschwung der Zeit eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. Die geistigen Bestrebungen, die sich auch in seiner Residenz fühlbar machten, fanden durch ihn eine herzlich warme Förderung. So war seine Gesinnung, besonders für die Entwicklung der Wiener Universität von großer Bedeutung. Ihm verdankt dieselbe ihre Erweiterung zu einem Studium Generale. Es gelang seinen Bemühungen Lehrkräfte von europäischem Ruf nach Wien zu ziehen. Zu den Handschriften didaktischen Inhaltes, die für Albrecht hergestellt wurden, gehört auch diese Übersetzung.

Die böhmische Illuminationskunst des 14. Jahrhunderts zeigt einen vornehmen höfischen Charakter und dient fast ausschließlich dem Schmucke von Prachthandschriften religiösen Inhaltes, nur ausnahmsweise werden auch Bücher profanen Inhaltes in dieser luxuriösen Art ausgestattet, wie etwa der Willehalm von Oranse im Kunsthistorischen Museum in Wien. Es ist der Westen Deutschlands, die Gegend am Oberrhein, wo die profane Buchillustration ihren Ausgang nimmt, die in ihrer derben und einfachen Art in einem schroffen Gegensatz zu dieser höchst anspruchsvollen verfeinerten Buchkunst steht und meist ganz auf ornamentalen Schmuck verzichtet.

Gegen Ende des Jahrhunderts hat die böhmische Miniaturmalerei in mancher Hinsicht ihren Charakter geändert. Die Vorliebe für illuminierte Handschriften hat immer mehr an Boden gewonnen, aber der höfische vornehme Geist, der die Werke des Johann von Neumarkt entstehen ließ, geht nunmehr verloren. Die künstlerische Leistung verflacht, je mehr der Bestellerkreis sich erweitert. Die ästhetischen Anforderungen werden geringer. Jede einzelne der Handschriften des Johann von Neumarkt hat ihr besonderes Gepräge. Die Handschriften König Wenzels scheinen alle in einer und derselben Werkstatt entstanden zu sein; die selbständige schöpferische Kraft erlahmt. Wenn auch die Miniaturen der Wenzelsbibel zum großen Teil neu komponiert sind, so zeigt doch schon die Ornamentik einen Mangel an feinem Empfinden für die Bewegung der Rankenlinien, es fehlt der überraschende künstlerische Schwung in der Gestaltung immer neuer Formen und die gründliche Durchbildung der Einzelheiten. Das strenge ornamentale Schema, wie es in

Handschriften des Johann von Neumarkt den Randleistenschmuck bestimmt, hat sich gelockert. Band- und Blattwerk sind nicht mehr streng gesondert: Das Rankenornament besteht gewöhnlich nur aus Blattwerk, der Blattstil, besonders herausmodelliert, hat die Führung der ornamentalen Zierlinie.

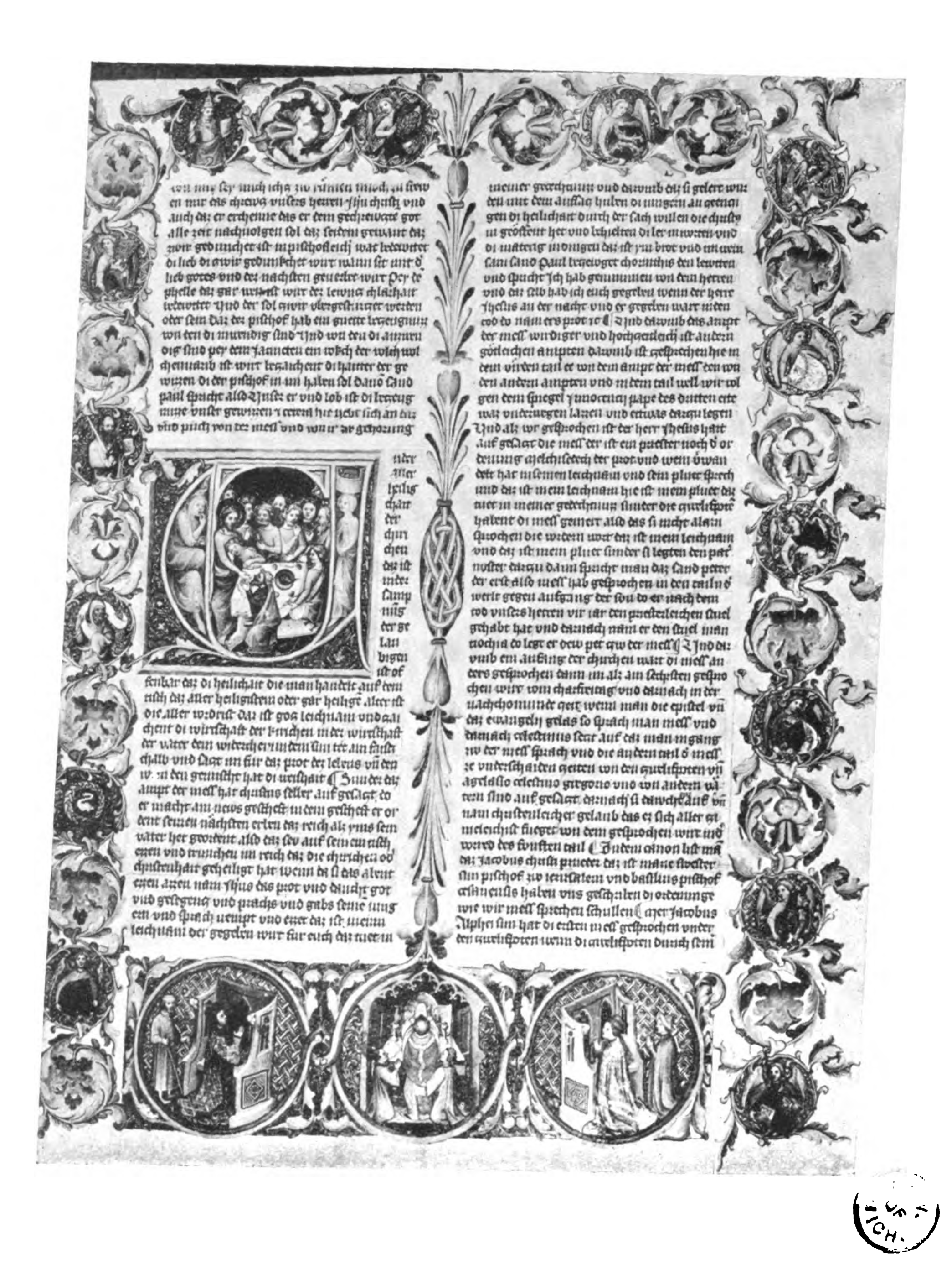
Die höfische Richtung ist mit der Verallgemeinerung des Kunstschaffens unter dem Einflusse des wachsenden Bedarfes zur Manier geworden. Damit waren aber erst die Bedingungen für eine intensivere Weiterverbreitung des in Böhmen geschaffenen Stils gegeben. Von hier aus, nicht etwa von den Illuminatoren des Johann von Neumarkt, hat die Verbreitung des böhmischen Stils ihren Ausgang genommen. So finden wir gegen die Jahrhundertwende in Österreich, aber auch in anderen Nachbarländern, so in Bayern, Schlesien, selbst schon in Tirol Miniaturhandschriften unter böhmischem Einflusse entstehen, an deren Herstellung nun heimische Kräfte tätig sind. Eine Handschrift der Innsbrucker Universitätsbibliothek, 1394 nach inhaltlichen Angaben datierbar, dü-fte in Wien vielleicht unter Albrecht III. entstanden sein. Die krausen Akanthusranken zeigen in Zwickeln Goldfüllung, die Figuren längliche Kopfform und die manieriert gezierte Haltung, wie wir sie aus den Miniaturhandschriften Wenzels kennen.

Dem gleichen Stil gehört eine Handschrift der Wiener Nationalbibliothek — Cod. 1390 — an, über deren Herkunft eine Eintragung auf Folio 82 berichtet: Iste liber est monastery Scte. Dorothee clarissarum regularum wienne. Besonders merkwürdig wird diese Handschrift dadurch, daß sie neben den böhmischen Akanthusranken noch ein älteres Ziermotiv, das Dornblatt, auf Seite 49 sogar einen Eichenzweig als Rankenzier verwendet.

Ein Werk, das eine hervorragend sorgfältige und geschmackvolle Ausführung des Ranken- und Initialschmuckes zeigt, ist ein zweibändiges Missale in Herzogenburg. Die Ornamentik dieser Handschrift zeigt nicht das überladene Blattwerk der Wenzelshandschriften und steht am nächsten dem Prager Missale. Eine reiche Farbenskala in Rot, Gelb, Braun und Lila stand dem Illuminator zur Verfügung; die Farben sind nicht so grell wie in den Wenzelshandschriften, sondern mehr abgetönt. Eine Inschrift nennt den Schreiber: „Johannes de Biger, qui obiit 1406."

Der ornamentale Stil der Wenzelshandschriften findet sich auch in einer in Tirol entstandenen Handschrift: Dionysii de Burgo sancti sepulcri expositio et declaratio super Valerium Maximum. Die Akanthusblätter sind in Blau, Rot und Grün in Deckfarben gemalt. In einer Eintragung im Buchdeckel nennt sich der Schreiber, vielleicht auch Miniator der Handschrift: „Hic liber per me antonium procuratus est et ad totum completus kalendis junii anno LXXXXVIIII." Der Codex befindet sich in der Bibliothek des Priesterseminars in Brixen (Cod. Nr. 12).

Noch unter Albrecht III. nimmt ein Hauptwerk österreichischer Miniaturmalerei seinen Anfang, das nicht nur infolge hervorragender Qualität, sondern auch als die erste selbständige Leistung österreichischer Illuminatoren Beachtung verdient: Die deutsche Übersetzung des Rationale divinorum officiorum. Dieses liturgische Hauptwerk des Guilelmus Durandus, des 1296 in Rom verstorbenen Bischofs von Mende, bezeichnet den Höhepunkt scholastischer Symbolik. Sein Verfasser war als Rechtslehrer in Bologna und Modena tätig gewesen; er hatte in seinem „Speculum Judiciale" das praktische Recht in ein umfassendes System vereinigt. Das Rationale hat noch im 15. Jahrhundert seine große Bedeutung beibehalten; gehört es ja zu den ersten und berühmtesten Druckerzeugnissen der Mainzer Offizin. Aus demselben Boden- und Gedankenkreis, in dem auch die Auffassung der deutschen Mystiker Eckhardt, Johann Tauler, Heinrich Seuse wurzeln, ist auch dieses Handbuch hervorgegangen, das eine symbolische Auslegung aller rituellen Vorschriften, Zeremonien und Handlungen der Kirche versucht. Von



2. Aus dem Rationale des Durandus · Wien, Nationalbibliothek · Cod. 2765

gottesdienstlichen Funktionen ausgehend, zieht der Verfasser in den Kreis seiner sinnbildlichen Exegese nach dem Vorbilde älterer Versuche scholastischer Schriftsteller auch die wichtigsten Kultusgeräte, die liturgischen Gewänder und selbst die einzelnen architektonischen Teile des Kirchengebäudes. Es ist bezeichnend für die Zeit, in der besonders durch die Dominikaner mystische Lehren und Anschauungen in die Laienkreise dringen, daß ein gottesdienstliches Regelbuch für einen Laien übersetzt wird. Auch die Entstehung der prächtigsten Bibelhandschrift, der Wenzelsbibel, verdankt dem Einflusse der volkstümlich religiösen Bewegung, die nach einer in der Laiensprache geschriebenen vollständigen Bibel verlangte, ihre Entstehung.

Die Übersetzung des Rationale für Albrecht III. war nicht die erste Übertragung dieses Werkes in eine Laiensprache. In Frankreich ließ Karl V. durch Jean Golein das Rationale ins Französische übersetzen, und Heinrich von Trevoux hat das in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Manuskript in glänzender Weise illuminiert.

Nach der Vorrede der in der Nationalbibliothek in Wien — Cod. 2765 — befindlichen Prachthandschrift wurde der Auftrag zur Übersetzung im Jahre 1384 von Albrecht III. erteilt. Als Übersetzer wird Chunrath der Ramppersdorffer, Rat der Stadt Wien und Amtmann von Klosterneuburg, genannt. Aber die eigentliche Leitung des Unternehmens lag wohl in der Hand des Heinrich von Langenstein. Der berühmte Universitätslehrer, der im Schisma mit Nachdruck für Papst Johann VI. eingetreten war, so daß er seine bisherige Wirkungsstätte an der Pariser Universität hatte aufgeben müssen, wurde durch Albrechts Vermittlung nach Wien an die neue theologische Fakultät berufen, welche 1384 mit Bewilligung des genannten Papstes errichtet worden war. Es liegt nahe anzunehmen, daß mit dieser Berufung die Übersetzung des Rationale in Zusammenhang steht, um so mehr als gleich auf der ersten Seite vier Medaillonbilder auf diese Neugründung der Universität Bezug nehmen. Auf dem ersten Medaillon übergibt Papst Johann VI. zwei vor ihm knienden herzoglichen Gesandten in blauer und roter Ordenskleidung die Konzessionsurkunde. Im folgenden Medaillon nimmt der in Purpur gekleidete Herzog dieselbe in Empfang. Heinrich von Langenstein hatte nach seiner Ankunft in Wien die eigentliche Leitung in der Ausgestaltung der Universität übernommen. Auch die räumliche Erweiterung setzte er durch. Der Herzog stiftete zu diesem Zwecke einige Gebäude. Das dritte Medaillon zeigt das früheste Abbild des Wiener Universitätsgebäudes, und zwar noch vor seiner Vollendung, denn ein Teil des Dachwerkes ist noch ungedeckt. Das letzte Medaillon zeigt einen Universitätslehrer, vor sechs Zuhörern vortragend. Das mittlere untere Medaillonbild auf Seite 42 ist einem Siegelbild Albrechts III. nachgebildet. Der Herzog zu Pferd, das Schwert in der Rechten gezückt, den habsburgischen Pfauenstutz auf dem Helme. Auf Seite 57 erscheint in dem linken unteren Medaillon nochmals der Herzog kniend, während auf dem rechten seine zweite Gemahlin Beatrix dargestellt ist. Daß hier ein Bildnis vorliegt, wird durch die Wappen besonders durch das Abzeichen des vom Fürsten gestifteten Schwanenordens offenbar.

Wir können also annehmen, daß die ersten vier Bücher noch zu Lebzeiten Albrechts illuminiert wurden. Die Ausschmückung der folgenden Seiten zeigt eine geringere Sorgfalt und einfachere Verzierung. Auf Seite 274 sind in zwei Medaillons Bildnisse Herzog Wilhelms und seiner Gemahlin Johanna von Durazzo.

Die Arbeit muß also unter Albrecht III. begonnen, einige Zeit ausgesetzt und dann unter der persönlichen Fürsorge Wilhelms beendet worden sein. Die Bildnisse Wilhelms und seiner Gemahlin können aber nicht vor 1403 gemalt sein; in diesem Jahre hat sich Wilhelm mit Johanna von Neapel vermählt. Da von Albrecht IV. keine Erwähnung geschieht, scheint derselbe an der Unterstützung dieses Werkes keinen Anteil genommen zu haben.

Diese erste selbständige Leistung einer Wiener Werkstätte ist an Qualität kaum wieder übertroffen worden. Wenn auch die gesamte Ausführung nicht von einer Hand herrührt, so ist doch der Plan einheitlich im Charakter einer und derselben Werkstätte durchgeführt. Auch hier steht der Stil dem Prager Missale des Johann von Neumarkt näher als gleichzeitigen für König Wenzel hergestellten Miniaturhandschriften. Statt der schablonenhaften Anwendung einer beschränkten Anzahl von Motiven in der Ornamentik, wodurch diese trotz überladenen Prunkes an selbständigen Erfindungen und Einfällen immer ärmer wurde, war hier eine reiche Phantasiebegabung tätig. Die Technik, der Farbengeschmack, die ornamentalen Elemente und die Kompositionen sind ähnlich wie in böhmischen Handschriften. Wie in dem genannten Missale wird auch das Band- und Flechtwerk als selbständiges ornamentales Element verwendet, die Stengel werden rahmenförmig gewunden und umschließen Medaillons.

Trotz dieser Übernahme ornamentaler Motive und trotz der starken Anlehnung an einen fremden Stil, ist das Werk durchaus eigenartig und originell ausgeführt. In dem feinen Raumempfinden in der individualisierenden Behandlung der kleinen Porträts findet das Rationale in den gleichzeitigen Wenzelsbüchern nicht seinesgleichen. Auch die nordisch-gotische Vorliebe für minutiöse Detailbehandlung, das liebevolle Eingehen auf Einzelheiten in dem ornamentalen Schmuck wie in den Miniaturen verleihen diesem Werk seinen hohen Reiz. Der Stilrichtung im Missale des Johann von Neumarkt verwandt ist das schon erwähnte für Albrecht III. hergestellte Evangeliar. In zahlreichen Urkunden wird ein Meister Hans Sachs als Maler des „hochgeboren Fürsten Herzog Albrechte ze österreich“ genannt. Wenn derselbe, wie vielfach angenommen wird — trotzdem er niemals in Urkunden als Illuminator bezeichnet wird —, der Meister der Ausschmückung des Rationale wäre, würde die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, daß derselbe in das Werk des Johann von Troppau Einsicht genommen hat. Eine solche Annahme bietet aber keine genügende Erklärung für die Stilherkunft des Künstlers. Das technische Können weist auf eine gründliche Schulung in einer böhmischen Werkstätte hin, welche für Johann von Neumarkt tätig war, vielleicht in der des Johann von Troppau in Brünn. Abweichend von der üblichen wellenförmigen Rankenform in den böhmischen und französischen Handschriften, umgibt der Randleistenschmuck den Text in einem rechteckigen Rahmen ähnlich wie in italienischen Handschriften, welche unter französischem Einfluß in Neapel entstanden sind. Die Rahmenfüllung zeigt Gold oder einfarbigen Grund. Die Ranken sind in verschiedenen Farbenvariationen darauf gesetzt. In dem in der königlichen Werkstätte von Neapel entstandenen Missale des Kanonikus Ricardi de Ricardini kann man einen Randleistenschmuck von großer Ähnlichkeit bemerken. Der Meister ist also in einer böhmischen Werkstätte geschult, außerdem aber hat er vielleicht durch persönlichen Aufenthalt in Italien Werke italienischer Miniatoren kennen gelernt.

Außer Hans Sachs, der im Jahre 1385 und 1386 samt seiner Frau Anna als Besitzer eines Hauses unter den Sattlern und von vier „Chranen“, Verkaufsständen am Liechtensteg in Wien, erscheint, erfreut sich in dieser Zeit noch ein anderer Laienkünstler, der in Urkunden oft genannte Jakob Grün, bedeutenden Ansehens. Derselbe wird 1384, 1397, 1399, 1401 und 1418 als Besitzer von zwei Häusern am Kohlmarkt genannt und ist 1416 beauftragt worden, für den Zwölfbotenaltar der Stephanskirche eine Tafel herzustellen, wofür er eine Anzahlung von 30 Pfund erhält. Als Hofmaler Albrechts und auch Leopolds III. geschieht in früherer Zeit eines Hans Heinrichs des Sternsehers in Urkunden Erwähnung — „Pictor illustrissimi principis ducis leopoldi“ —; er ist schon 1397 nicht mehr am Leben, denn 1397 wird ein Meister Friedrich Sternseher, des Meisters Heinrich, des Seeligen, Sohn genannt. Aber

eigentliche Miniaturmaler, Briefmaler oder Illuminierer werden in den Urkunden der Zeit nicht erwähnt. Da in Österreich der Betrieb der Miniaturmalerei auch das ganze 15. Jahrhundert hindurch fast ausschließlich auf die Klöster beschränkt blieb, so dürfte man wohl annehmen, daß auch der Schmuck des Durantius in einer Klosterwerkstätte entstanden sei.

In den österreichischen Donau- und Alpenländern bleiben die Klöster mehr als anderswo auch im 15. Jahrhundert noch die eigentlichen Pflegestätten geistiger und künstlerischer Kultur. In erster Linie sind es die großen Stifter, vor allem Melk und Klosterneuburg, und das durch den neuen Zeitgeist am Ausgang des Mittelalters in ihnen wieder mächtiger angeregte geistige Leben und Geschehen für das Kunstleben von Bedeutung. Verglichen mit dem kulturell und politisch aufstrebenden Bürgertum im deutschen Westen spielt das Bürgertum hier eine untergeordnete Rolle. In der fortwährenden Kriegsstürmen ausgesetzten Ostmark ließ die stets kampfgerüstete Faust der Herzoge und des hohen Adels die Zügel nie locker und dem Bürgerstand wenig Bewegungsfreiheit sich aufzurichten. Schon im Jahre 1296 machte das Albrechtinische Privileg dem Streben eines Teiles der Bürgerschaft der Stadt Wien das Privilegium einer reichsunmittelbaren Stellung zu erlangen, wie es vorher durch die Konzessionen Ottokars und Rudolfs geschehen war, und auch dauernd zu behaupten, für immer ein Ende. Mit der Reichsunmittelbarkeit und mit der Ausbildung eines selbständigen Staatswesens war es für immer vorbei, vorbei auch mit allen politischen Kämpfen, welche doch das Selbstbewußtsein des Bürgers heben und seine Kraft stählen.

Die Stadt gewöhnte sich in der Folge ganz an eine unselbständige Stellung. Was in andern Reichsstädten erkämpft werden mußte, das Wahlrecht für die Oberleitung der Stadt, Bürgermeister und Rat, das wurde von den Herzogen Wilhelm, Leopold und Albrecht IV. einfach ohne auf einen Widerstand zu stoßen dekretiert, als der Fortschritt der Zeit und die unaufhaltsame Entwicklung diese Neuerungen notwendig werden ließ. So verfügt der Herzog als Herr der Stadt alle wichtigen Änderungen und die Bürgerschaft ist damit zufrieden. Es hat sich nicht nur eine Interessengemeinschaft zwischen den Stadtbürgern und den Herzogen herausgebildet, aus welcher beide Teile Vorteil zogen und welche sie aneinander fesselt, es ist am Ende auch die politische Aktivität der Wiener Bürger erlahmt.

Ebenso unbedeutend wie das politische bleibt auch im großen ganzen das geistige Leben des Wiener Bürgers. Selbst in der Zeit allgemeinen Aufschwunges und der aufs höchste gesteigerten geistigen Regsamkeit im Zeitalter der geistlichen und politischen Reformationsbestrebungen und allgemeiner Begeisterung für die neue wissenschaftliche und ästhetische Bildung, als Humanismus und Renaissance siegreich vordringen, sind es am Sitze der österreichischen Universität, welche durch die besondere Fürsorge einzelner habsburgischer Gönner bald einen ausgezeichneten Ruf erlangt hatte, doch zumeist Leute fremder Herkunft, welche sich als Pioniere einer neuen Kultur betätigen. Schon die verhältnismäßig späte Einführung der Buchdruckerkunst in Wien spricht für den Mangel geeigneter Vorbedingungen für eine bürgerlich volkstümliche Kunst- und Kulturentwicklung, wie sie in den bedeutenden Städten des Westens im 15. Jahrhundert gedieh. Es hat hier gerade bei den tonangebenden Kreisen an dem Verständnis für die neue Kunst gefehlt. Gerade in den ersten Zeiten des Buchdruckes steht dem volkstümlichen Interesse für die neuen billigern Erzeugnisse der Presse, die konservative Art vornehmer Bücherliebhaber, welche ausschließlich mit der Hand geschriebene und illuminierte Bücher ihren Sammlungen einverleiben, schroff gegenüber. Ein solcher Bücherfreund ist etwa der Graf Werner von Zimmern, der zur Herzogin Mechtildis von Österreich, einer ebenso konservativen Freundin von geschriebenen Büchern wie von französisch-höfischer

Romanliteratur, in freundschaftlichen Beziehungen steht. Auch sein Sohn Johann Werner, der Ältere — geb. 1454, gest. 1495 — teilte mit seinem Vater die gleiche Vorliebe. Gabriel Sattler oder Lindenast wurde von ihm viel beschäftigt. Aus den flüchtigen kolorierten Federzeichnungen dieses Bücherschreibers spricht freilich schon ein Geist, der sehr nahe verwandt ist der nur illustrativen Richtung, die in der Vervielfältigung durch den Holzschnitt ebenso Befriedigung findet, wie der wachsende Bücherbedarf durch den Buchdruck[1].

Wenn wir einzelnen Fäden der kunstgeschichtlichen Entwicklung folgen, sie führen uns selten in bürgerliche Kreise; die höfischen und kirchlichen sind es, welche auch noch im 15. Jahrhundert fast ausschließlich das Kunstleben beherrschen; die Pflege älterer Traditionen ist in diesem Milieu selbstverständlich, aber bemerkenswert bleibt das intensive Heranziehen fremder verfeinerter Kunstformen, während derberen volkstümlichen Elementen der Eingang verwehrt wird. Dies ist um so merkwürdiger, als der Hang zu derber Natürlichkeit im Volkscharakter wurzelt und auch im ritterlichen Leben nicht jene feinen Formen aufkommen ließ, welche sich an den westdeutschen Höfen Eingang verschafft hatten. Der österreichische Adel ließ nicht gern von seiner altgewohnten Art, und das Verhältnis zum Volke, von dem man sich nicht streng abschloß, war mehr patriarchalisch. Die „Rheinischheit", die Nachahmung eleganter schwäbischer Art, erregte nicht nur beim Volke Mißfallen, wie es besonders in den Spruchversen des bürgerlichen Dichters Teichner beredten Ausdruck fand, sondern auch der einheimische Adel sah mit Mißgunst auf die schwäbischen Herren, die aus den Vorlanden im Gefolge der Herzoge nach Wien kamen. So hat der volkstümliche Ton, der in der Schwankdichtung durchdringt, in die bildende Kunst weniger Eingang gefunden. Die einseitige Begünstigung verfeinerter fremder Kunst- und Lebensformen durch die österreichischen Herzoge hat zwar viel Neues gebracht; aber die Entwicklung lokaler volkstümlicher Art nicht gefördert.

So steht im ausgehenden Mittelalter die Kulturentwicklung in den österreichischen Ländern unter der Führung der höfischen und kirchlichen Kreise. In den letzteren findet die mittelalterlich scholastische Geistesbildung ihre Pflege und auch ihr letztes Ausklingen. Der scholastische Betrieb der Wissenschaften, der innige Bund zwischen Theologie und Philosophie, hatte in der Wiener Universität einen festen Stützpunkt, welcher dem Ansturm der neuen Ideen des Humanismus, wie man aus den Berichten des Aeneas Sylvius ersehen kann, nicht geringen Widerstand bot. Selbst die Blütezeit der Stadt Wien unter Rudolf IV. bedeutet nicht ein höheres Kulturniveau der Bürgerschaft, sondern den Höhepunkt der landesfürstlichen Fürsorge, das segensvolle Walten eines weisen Herrschers, der in seltsamer Rivalität zu seinem Nachbarn, Karl IV., dem glanzvollen Böhmenkönig, gleichfalls zu den eigentlichen Vorläufern der Renaissance gehört. Der Umbau der alten Stepanskirche, die Gründung der Wiener Universität, es sind nicht Früchte gesteigerter Volkskultur, sondern Taten aus dem Machtgefühl des Herrschers entsprungen, der Wien, Prag nacheifernd, zu gestalten suchte.

So steht in Wien am Ausgang des Mittelalters alles, was sich außer bedeutungslosen Lokalereignissen abspielt, in Beziehung zum Fürstenhof.

Wenn auch der rege Verkehr im österreichischen Donauland mit Anregungen mannigfacher Art auf das kulturelle Leben besonders in Wien, dem weltlichen Mittelpunkt der Alpenländer eingewirkt hat, so ist die Aufnahmefähigkeit doch gering, denn es fehlt an der auf fester Grundlage aufgebauten Tradition, welche allein die Möglichkeit zu selbständiger Weiterbildung bieten kann. Zwar geht der Zusammenhang mit der geistigen Entwicklung und der

[1] Modern: Die Zimmernschen Handschriften in der k. k. Hofbibliothek im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XX.

aufblühenden nationalen Bildung der verwandten deutschen Volksstämme nicht verloren, aber es ist nur mehr ein Mitgehen, kein selbständiges, kraftvolles Vorwärtsschreiten. Der Charakter der österreichischen Kulturentwicklung im 14. und 15. Jahrhundert ist provinzial. Im 14. Jahrhundert ist der königliche Hof in Prag der Mittelpunkt osteuropäischer Kunst und Wissenschaft, im folgenden Zeitalter wird das Bürgertum der westdeutschen Handelsstädte Träger einer neuen Geistesentwicklung.

Mit der Blüte der ritterlichen Dichtung geht es im 14. Jahrhundert zu Ende. Heinrich von Neuenstadt, der als Arzt in Wien am Anfang des 14. Jahrhunderts tätig ist und nach einer lateinischen Vorlage mit Verquickung abenteuerlicher Märchen und Romanelemente den Apollonius von Tyrlandt dichtet, hat damit das letzte literarische Denkmal in ausgebildeter höfischer Kunstform auf österreichischem Boden geschaffen. In einem andern Werke des Heinrich von Neuenstadt kündigt sich schon das Empfinden einer neuen Zeit an. Es ist das Gedicht „von der Zukunft Gottes". Das neue Verhältnis der Menschen zu Gott, welches in den Schriften der deutschen Mystiker immer stärker hervortritt, geht Hand in Hand mit der neuen Geistesentwicklung.

In der Folgezeit sind es hauptsächlich Werke didaktisch-scholastischen Inhaltes, welche in Wien entstehen. Von einiger Bedeutung ist Konrad von Megenbergs „Buch der Natur". In Lilienfeld verfaßt der Abt Ulrich um die Mitte des Jahrhunderts die „Concordantia caritatis" in Anlehnung an den Inhalt der Specula humanae salvationis und des Physiologus. Didaktischen Inhaltes sind auch die Tierfabeln des Stephan Vohpecks oder die zahllosen Spruchdichtungen des Heinrich Teichner. In allen diesen Dichtungen findet noch häufig ein gesunder Volkshumor sein Feld. Bezeichnend für den neuen Zeitgeist sind die didaktisch-moralischen Dichtungen Peter Suchenwirts, der am Hofe Albrecht II. und Albrecht III. gelebt hat. Mit der eigentlichen höfischen Kunstdichtung und Tradition war es vorbei.

Konnten wir im 14. Jahrhundert noch bodenständige literarische Erscheinungen von einiger Bedeutung konstatieren, so flaut im folgenden Jahrhundert die heimische Produktion fast vollkommen ab. In diesem Zeitalter ist Wien merkwürdig arm an literarischen Persönlichkeiten, die aus seinem eigenen Boden erwachsen waren. Der Dichter und Chronist am Hofe Friedrichs III. Michael Behaim ist ein Schwabe. Er mußte am Ende vor der Mißgunst der Wiener gegen das sich am Hofe breitmachende Schwabentum aus Österreich flüchten. Nach Schwaben weisen auch die nähern Beziehungen einiger habsburgischen Familienmitglieder. Die Gattin Albrecht VI. war die literaturfreundliche Pfalzgräfin Mechtildis; „das Fräulein von Österreich" wird sie im Volkslied genannt. Aber von ihrem Hof im schwäbischen Rothenburg hat sich ihre Wirksamkeit ebensowenig nach Österreich erstreckt, wie die einer andern Fürstin, der Eleonore von Schottland, der Gattin Sigismunds von Tirol, deren Namen mit der Geschichte des deutschen Romans verknüpft ist.

Es wurde im vorausgehenden gezeigt, wie die neuen Akanthusranken der böhmischen Miniaturmalerei auch in österreichischen Handschriften Eingang gefunden haben. Es handelt sich dabei um eine bloße Nachahmung fremder Vorlagen oder Entlehnung fremder Dekorationsmuster, wie es auch früher in der in den österreichischen Klöstern sehr fleißig betriebenen Handschriftenillumination stets der Fall war; diese zeigte niemals eine selbständige Weiterbildung oder Umgestaltung der übernommenen Dekorationsmotive. Es ist ganz merkwürdig zu beobachten, wie der durchaus verschiedene Stil französischer und italienischer Miniaturhandschriften ganz für sich ohne gegenseitige Beeinflussung nachgeahmt worden ist. So wurden z. B. Rechtshandschriften immer nach dem Stil der bolognesischen Miniatorenschule ausgemalt; die Initialen wurden stets mit den schweren italienischen Akanthusranken verziert und das Titelblatt zeigt ebenso immer wieder den

schreibenden Mönch oder den Verfasser, der sein Werk kniend dem Papst überreicht. Ebenso erhält sich in den typologischen Büchern, den Armenbibeln u. dgl., die Ausführung in zierlichen, französisch-gotischen Federzeichnungen, auch noch in späterer Zeit, als die malerische Ausführung in Deckfarben nicht nur auf liturgische Handschriften beschränkt blieb. Dasselbe in dieser Hinsicht gilt auch von den in bayerischen Klöstern um diese Zeit entstandenen Miniaturhandschriften. So zeigt die im Kloster Metten im Jahre 1414 entstandene Biblia pauperum — München, Staatsbilbliothek, Cod. 8201 — eine ähnliche Ausschmückung mit zierlichen Federzeichnungen, wie die in Österreich geschriebenen typologischen Bücher: die Biblia pauperum der Wiener Nationalbibliothek, Cod. 1198, die beiden Specula humanae salvationis in Göttweig und St. Florian, die Concordantia caritatis des Fürsten Liechtenstein u. a. m.

Ebenso zeigen auch bayrische Handschriften aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, wie die aus Kloster Benediktbeuern stammenden zwei Bände der Weltchronik des Rudolf von Ems — München, Staatsbibliothek, Cod. 4 und 5 — und das 1406 in Regensburg entstandene Missale — München, Cod. 14055 — die Verwendung der böhmischen Rankenform als Randleistenschmuck.

Von österreichischen Handschriften dieser Verzierungsart verdient dann noch eine sehr interessante, beiläufig datierbare der Wiener Nationalbibliothek — Cod. N. S. 89 — Erwähnung. Sie enthält eine Übersetzung der Reden des heiligen Augustinus und wurde für Herzog Ernst den Eisernen vor 1407 hergestellt, weil der Wappenschmuck — österreichischer Bindenschild, Tirol und Steiermark — noch auf die Regierungszeit des Herzogs in Tirol und Steiermark hinweist; seit 1407 verwaltet Herzog Ernst bloß die Steiermark. Das Buch enthält nur ein Vollbild und zwei minierte Initialen; das erstere zeigt die Madonna stehend, in einer Strahlenglorie mit einer Sternenkrone auf dem Haupte, links kniet der gekrönte Herzog in einem langen Mantel, dessen Kragen die erwähnten Wappenbilder zieren. Das grünliche Inkarnat der Madonna und auch die Haltung der Figur und der Faltenwurf klingt hier an die Art der sienesischen Malerei an; vielleicht wurde eine ältere sienesische Vorlage benutzt. Auffällig erscheint aber die Bildung der Ranken, die schon längere Stengel und schwungvoll auslaufende Winden zeigen.

Kann man hier schon eine Abweichung von der üblichen Form der böhmischen Akanthusranken bemerken, so macht sich im Rankenschmuck aller in der Folgezeit entstandenen Handschriften eine durchaus neue Formbildung geltend. Es erscheint nun ausschließlich die eingangs erwähnte langstengelige Ranke, die von einem heimischen Pflanzenformen entlehnten Blattwerk und Blütenschmuck gebildet wird. Während die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besonders in bayerischen Handschriften übliche Rankenform ein reicheres, aus tiefeingeschnittenen spitzen Blättern gebildetes Blattwerk zeigt, ist das für die erste Hälfte des Jahrhunderts charakteristische, dürftig aus nur wenigen spitzen Blättern gebildete Blattwerk der Ranken vor allem aus zahlreichen österreichischen Handschriften bekannt; in Österreich behalten die Ranken bis zum Ende des Jahrhunderts fast ohne Ausnahme diese Form, so daß man versucht wäre, sie für eine besondere Eigenart des österreichischen Buchschmuckes zu halten und auch ihren Ursprung in Österreich zu suchen. Inwieweit dies zutrifft, soll die nachstehende Untersuchung zeigen. Da im 15. Jahrhundert in den österreichischen Klöstern eine überaus gesteigerte Produktionstätigkeit eingesetzt hat, so fehlt es nicht an Handschriften, deren Entstehungsort und -zeit sich leicht feststellen läßt, und die ein geeignetes, bisher zu wenig gewürdigtes Forschungsmaterial bilden. Vor allem gilt dies von einer Gruppe von Miniaturhandschriften, die sich, aus dem Besitze Kaiser Friedrichs IV. und Maximilians stammend, in der Wiener Nationalbibliothek

erhalten haben[1]. Sie enthalten in ihren aus Wappenbildern u. dgl. erkennbar gemachten Beziehungen zu österreichischen Fürsten manche historisch wertvolle Daten. So erscheint das Besitzverhältnis Friedrichs außer durch Wappenbilder und Inschriften durch die bekannte Devise A.E.I.O.U. nachgewiesen. In seinem Gedenkbuch — Cod. 2674 der Nationalbibliothek in Wien — findet sich auch der Vermerk: „Pei velhem pau oder auff welhem Silbergeschirr oder Eisengebaut oder andern Kleinaten der sprich und die funff puestaben a.e.i.o.u. stend, das ist mein herczog Fridreis des Jungern gebessen oder ich hab dasselbig pauen oder machen lassen." Diesem friderizianischen Bücherschatz gehörten auch einige der schon hier genannten Handschriften des 14. Jahrhunderts und der Wenzelsepoche an, so das Evangeliar des Johann von Troppau, das Rationale des Durantius u. a. Nachstehend seien die vor allem für die vorliegende Studie in Betracht kommenden Bücher aufgezählt:

Cod. 23, ein für den Prinzen Ladislaus Posthumus bestimmtes Lehrbuch in der Art des Donat. Aus der Innsbrucker Universitätsbibliothek zu Anfang des 19. Jahrhunderts in die Hofbibliothek gelangt.

Cod. 326 des Johannes a Voragine, Legenda aurea mit dem Namen, Monogramm und Wappen Friedrichs III. und 1447 datiert mit der Devise A.E.J.O.U.

Cod. 1767. Gebete, Hymnen, Psalmen, Litanei. Mit der Devise A.E.J.O.U. Auf dem Titelblatt ist König Sigismund und seine Gemahlin von zahlreichem Hofstaat umgeben dargestellt. Erst später, als Friedrich III. sich die Handschrift aneignete, ließ er sein Wappen hineinmalen und zeichnete seine Namensunterschrift und Devise ein.

Cod. 1788. Psalmen, Hymnen, Gebete; zum Gebrauche Friedrichs III., wie seine auf dem Vordeckel eingepreßte Devise A.E.J.O.U. und seine Wappen, auf dem hintern Deckel aufgemalt, zeigen.

Cod. 1846. Wahrscheinlich aus der Erbschaft Albrechts VI. an Kaiser Friedrich III. gelangt. Über diesen Cod.: Giov. Benv. Gentilotti in seinem handschriftlichen Katalog unter Theol. 404: Est liber variarum Precum in usum Alberti ducis Austriae, Ernesti ferrei filii, Friderici III. imperatoris fratris conscriptus et compluribus sanctorum figuris exornatus. In principio depicta est effigies memorati Alberti sedentis etc.

Cod. 1946. Officium S. Morandi; 1482 Friedrich III. von Paul von Stockerau als Geschenk dargebracht.

Cod. 2224. Aufschrift in Gold: De Satutis et consuetudinibus contra ecclesiasticam libertatem editis constitucio Friederici Imperatoris per papam Bonifacium confirmata (Bestätigung des Konzils von Konstanz); Jordanus, chronicon qualiter imperium Romanum translatum fuit in Germanos (Reihenfolge der Kaiser und Päpste bis Wenzel IV. und Bonifaz IX.). Einst Friedrich III. gehörig; fol. 1a oben (später hineingemalt) der österreichische Bindenschild; im weißen Streifen steht mit Goldbuchstaben 1440 (a.e.i.o.u.); die charakteristische Paraphe ist grün. Auf derselben Seite unten Bindenschild und Wappen des deutschen Reiches zur Füllung von Rankenwerk verwendet.

Cod. 2227. Deutsches Gebetbuch für einen österreichischen Herzog.

Das zuletzt genannte Gebetbuch zeigt auf einem Vollbild eine Darstellung des Meßopfers. Der Priester steht vor einem Altar und erhebt die Hostie; zwei Jünglinge als Ministranten gekleidet, einer eine hohe Kerze haltend, knien auf den Altarstufen. Links vom Priester kniet außerdem ein bartloser Mann in pelzverbrämtem Wams, während hinter einem mit einem Teppich behangenen Betstuhl ein bärtiger Mann, mit Halskette geschmückt, die Hände zum Gebet gefaltet, zum Teil sichtbar ist. Der im Bet-

[1] Theodor Gottlieb: Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek I. Büchersammlung Maximilians I. Mit einer Einleitung über älteren Bücherbesitz des Hauses Habsburg. Wien 1900.

stuhl kniende Mann trägt einen über die Mundwinkel herabhängenden Schnurbart. Diese Barttracht wurde im Ausgang des Mittelalters in den östlichen Ländern mit halbslavischer Bevölkerung üblich. Wir müssen in dem Dargestellten den Herzog Albrecht V. erkennen, während wir in dem links knienden Mann vielleicht den Stifter dieses Gebetbuches, jedenfalls eine Albrecht nahestehende vertraute Persönlichkeit vermuten vielleicht Ulrich von Eitzing, der aus Bayern eingewandert, es durch die Gunst Albrechts aus ärmlichen Verhältnissen zu einer recht hohen Machtstellung und großem Reichtum gebracht hat. Die beiden Wappen weisen nämlich auf einen Herzog aus der albertinischen Linie, denn dieser waren durch den Teilungsvertrag vom 25. September 1379, der von beiden Brüdern Albrecht und Leopold III. im Kloster Neuberg im Mürztal abgeschlossen wurde, die österreichischen Erblande zugefallen. Eine Länderteilung, die mehr als ein Jahrhundert gedauert hat. Daß es sich um Albrecht V. aus dieser Linie handelt, beweist die Übereinstimmung des Wiener Gebetbuches mit einem zweiten das sich, im gleichen Stil und von derselben Hand ausgemalt, in der Stiftsbibliothek in Melk befindet. Die schon erwähnte Darstellung des Meßopfers findet sich auch in dem Melker Exemplar in fast gleicher Weise. Aber oberhalb und unterhalb der Miniatur sind jetzt je drei Wappenbilder. Oben Ungarn, der Reichsadler und Böhmen. Unten Altösterreich, der Bindenschild und Mähren. Es war Albrecht V., der als Gemahl von Sigismunds einziger Tochter Elisabeth am 18. Dezember 1437 zum König von Böhmen gekrönt und im folgenden Jahre von den deutschen Kurfürsten zum König gewählt wurde. Auf beiden Miniaturen ist der rechtskniende Herzog mit denselben charakteristischen Porträtzügen dargestellt. Albrecht starb im Jahre 1439 auf einem Kriegszuge gegen die Türken in Ungarn an der Ruhr. Wir haben also für die Entstehung des Melker Gebetbuches den Zeitraum zwischen 1438 und 1439. Das Wiener Gebetbuch dürfte aber, nach dem Stifter und Herzogsporträt, nicht allzulange vor 1438 entstanden sein. Das Melker Exemplar enthält außer diesem erwähnten Titelbild nur eine Initialminiatur — Christus segnend, die Rechte erhoben, die andre Hand am Buche haltend — und Randleistenschmuck. Das Gebetbuch in Wien ist mit 17 Vollbildern und 27 minierten Initialen ausgestattet.

Die Möglichkeit der Datierung dieser beiden Gebetbücher bietet einen Anhaltspunkt für die zeitliche Einreihung einiger andrer Handschriften der erwähnten Gruppe, denn der Miniator der Gebetbücher Albrechts hat zusammen mit zwei andern Illuminatoren an der Ausschmückung zweier Bücher gearbeitet, der Legenda Aurea — Cod. 326 — und des großen Gebetbuches Kaiser Sigismunds — Cod. 1767. Die beiden Gebetbücher verdienen auch darum vor allen andern Beachtung, weil ihr Miniator an den Stil der vorausgehenden Entwicklung anschließt und sozusagen die Verbindung mit dieser herstellt.

Die durchsichtigen hellen Farben seiner auf dünnen Kreidegrund gemalten Miniaturen und Randleisten, der feine Geschmack in der Bevorzugung und Zusammenstellung bestimmter Farbentöne, dann die zierlichen schlanken Figurentypen und die spitzbärtigen eleganten Männerköpfe: Der Zusammenhang mit der böhmischen Miniaturmalerei wird auf den ersten Blick klar. Was die Frage nach der Heimat dieses Künstlers oder dem Entstehungsort seiner Arbeiten anbelangt, so werden wir auch im folgenden nicht über Vermutungen hinauskommen, aber da einer seiner Arbeitsgenossen, wie wir in der Folge sehen werden, für das österreichische Stift Melk tätig war und auch als Ordensmitglied diesem Stifte angehört hat, so können wir uns auch die Tätigkeit unsers Meisters nicht allzu entfernt von der seines Mitarbeiters denken. Ob er mit dem Schreiber Laurentius identisch ist, über dessen Tätigkeit in Melk in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts eine Urkunde berichtet, dafür läßt

sich auch kein bestimmter Anhaltspunkt finden. Eine Handschrift des Stiftes Melk — G 2 —, ein mittelalterliches Formelbuch, enthält als Briefmuster ein Empfehlungsschreiben, welches der Abt Leonhardt für einen gewissen Laurentius ausstellt, welcher als scriptor kathedralis im Kloster tätig war. Die Bezeichnung kathedralis oder Stuhlschreiber bezeichnet einen Lohnschreiber. Man könnte vermuten, daß derselbe auch nach seiner Entlassung aus Melk in der Wiener Gegend sich aufhielt. Ein Schreiber Laurentius hat auch an der für Wenzel hergestellten Bibel, welche sich jetzt in Antwerpen befindet, gearbeitet. Die Schriftvergleichung zeigt einige Übereinstimmung; ohne aber einen voreiligen Schluß zur Identifizierung des Gebetbuchmeisters mit dem Schreiber der Antwerpener Bibel ziehen zu wollen, muß man nochmals hervorheben, wie schon die künstlerische Charakteristik unsers Meisters mit einer ursprünglich kalligraphischen Ausbildung im Einklang stehen würde. Seine Vorliebe für kalligraphische Zierlinien, die Sauberkeit der Ausführung sind besonders charakteristisch. Sein Rankenornament erscheint mehr als das Werk eines Schönschreibers oder Zeichners als das eines Malers. Man muß aber auch die große Spanne Zeit von 20 bis 30 Jahren bedenken, welche zwischen der Entstehung der Antwerpener Bibel und der Gebetbücher Albrechts liegt.

Von der Hand des Albrechtsminiators haben sich einige Arbeiten erhalten. So befinden sich im Schlosse Ambras zwei Bände einer ursprünglich vielleicht vier oder fünf Bände umfassenden Bibel, deren künstlerischer Schmuck schon von Hermann unserm Meister zugewiesen wurde[1] (Cod. 62, 63). In Klosterneuburg befindet sich eine datierte Arbeit: das 1433 für einen Chorherrn geschriebene „Salve Regina" des Franz von Retz.

In der oben erwähnten Legenda Aurea rührt die Ausschmückung der Blattseiten 1, 19, 21, 22, 23, 273 bis 279 vom Albrechtsminiator her, und im Gebetbuch Sigismunds sind die Seiten 30 bis 40, 47 bis 64, 78, 138, 145 bis 151, 168, 177, 181, 187, 191, 196 bis 207, 239 und 271 von ihm mit Bild und Randleistenschmuck ausgemalt. Im Servitenkloster Langeck in der Wachau befindet sich ein aus Melk stammendes Antiphonavium, dessen Schmuck die Hand des Gebetbuchmeisters zeigt.

Von der Hand des zweiten Miniators, der in der Legenda Aurea die Seiten 11, 13, 16, 242, 243, 264 bis 268 und im großen Gebetbuch die Seiten 25, 26 bis 29, 70 bis 77, 161 bis 163, 212, 215 und 220 ausgeschmückt hat, ist das für Ladislaus Posthumus bestimmte Lehrbuch — Cod. 23 — geschrieben und ausgemalt worden. Aus diesem Buch läßt sich, wie ich in meiner Studie über einige der friderizianischen Bücher des näheren ausgeführt habe, die Persönlichkeit dieses Miniators mit Sicherheit feststellen[1]. Seine Arbeiten unterscheiden sich durch eine ganz andre Farbenwirkung von denen des Albrechtsminiators; die Ausführung weist nicht die gleiche Sorgfalt auf. In seinen Zierranken werden die Blätter mit Hilfe dicker Schraffenlinien schattiert, die Farben haben nicht mehr die Klarheit und Leuchtkraft der ältern Arbeiten und wirken unrein: das Rot ist immer trüb bläulich, das Blau mit Grau gemischt. Die Rankenblüten sind weniger stilisiert und zeigen auch neue Formen. Aber in seinen Bilddarstellungen zeichnet er sich durch eine besondere Vorliebe für Landschaftsschilderung und eine frisch lebendige Naturbeobachtung aus, wie sie vor allem bayerische Miniaturen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zeigen, z. B. die bekannte „Regel des heiligen Benedikt" aus dem Kloster Metten, 1414 entstanden, in der Münchener Staatsbibliothek — Cod. Clm. 8201.

Eine Initialminiatur in dem erwähnten Lehrbuch zeigt eine Kapelle mit einem offenen Fenster, das den Blick ins Freie führt. Vor dem Altar mit dem

[1] Hermann, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Tirol.

[1] Heinrich Leporini: Simon von Niederaltaich und Martin von Senging. Festschrift zum 200jährigen Jubiläum der Nationalbibliothek in Wien. Wien 1926.

Wappen des Stiftes Melk — zwei Schlüssel in rotem Feld — kniet in einem Betstuhl ein blondgelockter Jüngling. Im Hintergrund ist ein Geistlicher sichtbar, auf dem Haupt ein schwarzes Käppchen — vielleicht der Schreiber der Handschrift — und ein Jüngling mit einem goldnen Schwert. Unter dem Bild in Kleeblattform vier Wappen: Böhmen, Mähren, Ungarn und Österreich. Das Akrostichon, welches in den Anfangsbuchstaben den Namen Ladislaus zeigt, enthält eine Widmung an den Prinzen und in dem Vers:

„Scripsit donatum Mellici presbiter istum
Si vertas nomis nomen agnoscitur eius"

wird der Name des Schreibers kund. Unter den Wappenbildern, die das Buch enthält, findet sich auch jenes der Abtei Niederaltaich in Bayern, durch das der Schreiber auf seine Herkunft aus dem bayrischen Kloster hinweisen wollte. Nach der Klosterreform im Jahre 1418 waren viele fremde Ordensbrüder in das Stift als Gäste gekommen, mancher unter ihnen, um für immer dort zu bleiben. Ein Simon erscheint auch in Niederaltaich im Jahre 1433 als Scholasticus juvenum. Da auch der Stil der Miniaturen nach Bayern weist, war jedenfalls Simon von Niederaltaich nicht nur der Schreiber, sondern auch der Miniator dieses als Geschenk des Stiftes für den Sohn Albrecht V. bestimmten Lehrbuches. Albrecht V. stand ja in besonders freundschaftlichen Beziehungen zum Melker Stift; sein Sohn Ladislaus ist 1440 geboren und 1452 aus der Vormundschaft Friedrichs entlassen worden; so dürfte die Handschrift Ende der Vierziger Jahre hergestellt worden sein.

Von Simon ist auch der Cod. 2224 ganz ausgemalt und 1440 datiert; der bayrische Mönch dürfte vielleicht Ende der Dreißiger Jahre nach Melk gekommen sein. Daß bei der Herstellung von Miniaturhandschriften in vielfacher Hinsicht eine Arbeitsteilung stattfand, ist eine Regel, die vor allem für den Betrieb großer Werkstätten — wie es auch in manchen Klöstern welche gab — und besonders bei der Ausführung langwieriger Arbeiten in ungeheuren Folianten Geltung hatte, aber wohl nicht so streng zu nehmen ist, wie Neuwirth es in seiner bekannten Studie über den Betrieb der Werkstätten vertreten hat[1]. Die Ausnahme, daß Bücher von einer und derselben Hand geschrieben und auch illuminiert wurden, scheint sogar sehr häufig stattgefunden zu haben. So enthält das schon besprochene Wiener Evangeliar des Johann von Troppau die Eintragung: „Hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi, illuminavi atque deo cooperante complevi." Und in der Kladrauer Bibel von 1421 in der Prager Universitätsbibliothek heißt es: „MCDXXI Kdoz tyto Knihy psal tent je také illuminoval." (Der diese Bücher geschrieben hat, hat sie auch illuminiert). Von Simon von Niederaltaich haben sich zahlreiche Bücher erhalten; zwei Meßbücher in Klosterneuburg und Graz und zahlreiche Handschriften, welche mit andern von dem 1452 verstorbenen Wiener Patrizier und Gelehrten Johann Polzmacher, dem Abkömmling eines Münzpächters, dem Schottenstift in Wien vermacht wurden. Von diesen seien besonders Cod. 52. A. 2; 50. A. 2; 50. A. 3 und 52. D. 11 der Stiftsbibliothek genannt. Auch andre Handschriften dieser Polzmacherstiftung dürften aus dem Stift Melk herrühren; ihre Ausschmückung zeigt mit den in Melk entstandenen Handschriften große Übereinstimmung. Das Polzmachersche Wappen — drei gekreuzte Bolzen — erscheint auch ähnlich wie das Stiftswappen im untern Teil des Rankenwerks angebracht. Die Melker Schreibstube dürfte somit auch für den Bedarf auswärts stehender Personen, Gönner des Stiftes und Besteller gearbeitet haben. In diesem gesteigerten Betrieb der mönchischen Schreibstuben hat in Melk wie in andern Klöstern, so in dem bayrischen Stift Metten, die durch die Klosterreform bewirkte Neuregelung des klösterlichen Lebens ihren Ausdruck gefunden. Die

[1] Neuwirth: Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. Repertorium für Kunstwissenschaft XVI 1893.

Klosterreform gehört auch zu den ersten Anzeichen der eine Umwälzung in allen Lebenserscheinungen bewirkenden geistigen Strömungen einer neuen Zeitepoche. Immer mehr macht sich die Steigerung geistiger Regsamkeit in einer erhöhten Teilnahme von Laien an kirchlichen Angelegenheiten und religiösen Fragen bemerkbar. Wie das Konstanzer Konzil hauptsächlich durch die Initiative König Sigismunds zustande gekommen war, so ist auch dem Betreiben seines Schwiegersohnes, Albrecht V., die Durchführung der Klosterreform zuzuschreiben. Papst Martin V. entsprach dem persönlichen Wunsch dieses Fürsten, als er in Konstanz den von dem Wiener Theologen Nikolaus von Dinkelsbühl entworfenen Plan zur Reformierung der Klöster genehmigte.

Diese hat dem neuen Zeitgeist entsprechend auch an andern Orten eingesetzt und vorher schon in der Kongregation von Monte Cassino, nachher aber und, zum Teil auch von Melk beeinflußt, in der Gründung der Bursfelder Union Ausdruck gefunden. Mit Melk hat aber die deutsche Klosterreform den Anfang gemacht; diese war vor allem auf die Wiederherstellung der verlotterten klösterlichen Disziplin gerichtet. Nicht dem Geiste der Reform, welche der künstlerischen und wissenschaftlichen Beschäftigung der Mönche gar nicht gedachte, sondern den durch diese Neuordnung geregelten Zuständen war es zu danken, daß sich in den folgenden Jahrzehnten im Stifte Melk ebenso wie in andern österreichischen und deutschen Klöstern ein neues künstlerisches und geistiges Leben entfaltet hat.

Diese gleichsam noch im Schoße der Kirche erfolgte Reform ist ein Teil aller jener Anzeichen, welche der eigentlichen Reformation im 15. Jahrhundert vorausgehen. Der entscheidende Schritt und der eigentliche Bruch mit der mittelalterlichen Kultur vollzieht sich erst, als der Reformationsgeist in neue Bahnen gelenkt wurde und als das Streben nicht nur nach der Teilnahme an der religiösen Bildung und der der Kirche vorbehaltenen Machtmittel gerichtet war, sondern als der neue wissenschaftliche Geist des Humanismus die Wurzeln der alten religiösen Kultur selbst aus dem Boden riß. Im 15. Jahrhundert stehen die Schranken, welche das geistige Leben des Mittelalters von dem der Neuzeit trennen, noch aufrecht, aber das Zeitalter der Hussitenkriege und Kirchenkonzile hat diese Schranken allmählich erschüttert. Aus allen Erscheinungen der Zeit läßt sich der Geist der Reformation vernehmen, deren Wurzeln weit zurückreichten. Was für Italien die Renaissance bedeutet, das ist für den Norden die Reformation. Es ist die Weltanschauung des germanischen Nordens, hervorgegangen aus der scholastisch mittelalterlichen Geistesentwicklung. Infolge der Nachbarschaft mit Böhmen, das im 14. Jahrhundert, an der Spitze der geistigen Entwicklung Deutschlands vorangehend, zuerst mit aller Wucht in die Reformationsbewegung eingreift, werden auch die habsburgischen Länder oft das eigentliche Feld des Kampfes, über welches der Sturm und Drang der neuen Zeit dahinbraust.

Von dem dritten Miniator rührt in dem großen Gebetbuch das prachtvolle Titelbild, König Sigismund und seine Gemahlin Barbara unter einem reichverzierten gotischen Baldachin darstellend, und die Ausschmückung der Seiten 92 bis 108, 163 bis 166, 168 bis 173 und 244 bis 294, in der Legenda Aurea der Schmuck der Seiten 4 bis 7 und 26 bis 130 her — Miniaturen und Rankenzier. Die Bilddarstellungen bilden aber ein eigenartiges Stilkuriosum und muten neben denen seiner beiden andern Genossen betrachtet, überraschend fremd- und neuartig an, denn sie weisen keinerlei Beziehung zur heimischen oder benachbarten böhmischen Kunst auf, sondern zeigen Stilformen, die dem westlichen Kunstkreis angehören und auch die elegante modische Kleidung und Hoftracht der dargestellten Figuren ist die burgundische. So haben besonders französische Forscher die Herkunft dieses Miniators, der in einem von ihm allein hergestellten Buche, einer deutschen Übersetzung der im Mittelalter viel gelesenen Geschichte der Zerstörung Trojas von

Guido de Columna — Wien, Nationalbibliothek, Cod. 2773 — in einer bescheidenen Inschrift „Martinuso pifex" seinen Namen überliefert hat, aus dem burgundischen Kunstkreis, der in Dijon seinen Mittelpunkt hatte, vermutet. Aber so fortgeschritten der Naturalismus seiner Bilddarstellungen in mancher Hinsicht erscheint, so hat er doch nicht alle Eigenarten der heimischen, böhmisch-österreichischen Kunst ganz aufgegeben; z. B. werden auch in landschaftlichen Darstellungen die Hintergründe häufig mit goldenen Federranken verziert. Ein etwas dilettantischer Charakter liegt aber in der mangelhaften Formbildung seiner Figuren, die mit ihren winzigen Äuglein und dem kleinen spitzen Mund stets den gleichen Typus zeigen. Man wird aus alledem schließen, daß die Arbeiten nicht von einem eingewanderten Meister des Auslandes, sondern vielmehr auch von einem klösterlichen Dilettanten herrühren, der allerdings mit der Kunst des Westens in nahe Berührung gekommen ist. Dafür spricht vor allem der Umstand, daß der Miniator Martin in seinen Zierranken nicht den geringsten Einschlag eines fremden Stils zeigt. Es finden sich weder die französischen Wellenranken mit spitzen Blättern und Kriechblumen, noch macht sich der um 1430 bis 1440 neu auftretende Stil der Randverzierung mit ganz frei und zwanglos ausgestreuten Blumen bemerkbar. Dies ist um so auffälliger, als gerade in Wien sich dieser Stil schon in den Vierziger Jahren in einer Handschrift geltend macht, welche in der Nähe Friedrichs IV. entstanden ist; es ist die Handregistratur des Kaisers — Wien, Staatsarchiv. Rosenzweige in naturgetreuer Wiedergabe, aber auch andre Pflanzenmotive, dienen mit zahlreichen Wappenbildern als Schmuck dieses für persönliche Eintragungen des Kaisers bestimmten Handbuches. Auch das Gebetbuch Albrecht VI. — Cod. 1846 — bildet eine von demselben Miniator allein hergestellte Arbeit. Dieser Herzog war in besonderem Maße ein Freund und Gönner des Stiftes Melk, das sogar in der Fehde des Herzogs mit seinem Bruder Friedrich auf des ersteren Seite stand. Ein von seinem Kapellan verfaßtes und ihm gewidmetes Ermahnungsbüchlein nennt auch einen Melker Mönch, Wolfgang von Korneuburg, der 1433 im Stift die Profeß abgelegt hat, als seinen Vertrauensmann. So wird auch die Herkunft des erwähnten Gebetbuches am ersten in Melk zu suchen sein. Es gelang mir auch, in Martin von Senging, einem vielseitig begabten und vielgereisten Mönch des Stiftes Melk, der sich sehr viel mit Bücherschreiben beschäftigt und auch selbst eine Anleitung zum Schönschreiben verfaßt hat — Cod. G. 16 der Stiftsbibliothek —, den Meister dieser eigenartigen stilfremden Miniaturkunst festzustellen. Da derselbe am Baseler Konzil teilgenommen hat, fehlte es ihm nicht an Gelegenheit, mit dem burgundischen Kunst- und Kulturkreis in nahe Berührung zu kommen. Auch hat ja das Gebiet am Oberrhein seit jeher das Eingangstor für alle westlichen Kultur- und Kunstneuerungen gebildet und auch die Abhaltung der Kirchenkonzile in Konstanz und Basel, wo zahlreiche geistliche und weltliche Fürsten mit großem Gefolge zusammenkamen, hat zur Weiterverbreitung neuer Stilformen der westlichen Kunst nach den östlichen Ländern beigetragen. Gelegentlich der Anwesenheit beim Baseler Konzil besuchte auch Kaiser Friedrich den Herzog von Burgund in Besançon und knüpfte die freundschaftlichen Beziehungen an, die später zur Heirat seines Sohnes Maximilian mit Maria geführt haben. Auch Martin von Senging dürfte somit, wie Johann von Troppau und viele andre Meister klösterlicher Buchkunst, nicht nur ein eifriger Bücherschreiber und Kalligraph, sondern auch der Illuminator der von ihm geschriebenen Bücher gewesen sein.

Die Ranken des Martinus zeigen noch dunklere Farben als die des Simon und sind bläulich abgetönt. Dem figuralen Beiwerk widmet er aber mehr Aufmerksamkeit als die beiden andern Miniatoren. Wenn er auch noch im Rahmen der alten Tradition bleibt, so zeigen seine Drolerien doch eine besondere



3. Die Erschaffung der Welt · Wr. Neustädter Rechtsbuch · Wien, Nationalbibliothek · Cod. 2780

Freude an lebhafter Naturschilderung. Zahllose Vögel sitzen in den Rankenzweigen; auf dem Titelbild balgt sich ein Mops mit einem Rattler; auf einem Zweig sitzt eine Frau, welche einem Affen, der auf ihrem Schoß liegt, das Haar auskämmt, auf einem andern musiziert ein Löwe usw.

Also vertreten die Leistungen der drei Buchmaler drei verschiedene Stilarten; der Stil des Albrechtsminiators erscheint als der altertümlichste; seine Arbeiten, durch sorgfältige und virtuose Ausführung, eine feine Kalligraphie der Linienführung und eine höchst saubere Farbenbehandlung ausgezeichnet, machen den gefälligsten und farbenprächtigsten Eindruck. Von besonderer Zierlichkeit und Feinheit ist sein Randleistenschmuck. Man kann vor allem eine feine, oft in Gold mit der Feder gezogene Zierranke bemerken, welche in wellenförmiger Bewegung die Vollbilder umgibt und in den einzelnen Spiralen in kleinen Blümchen endet und die mit dem Pinsel ausgeführten farbigen Pflanzenranken, welche von den Initialen auslaufend in Spiralen und Wellen die Textkolumnen umschließen; die zierlichen langen Stengel tragen nur spärliches Blattwerk und enden wie die Federranken in den einzelnen Spiralen in stilisierten Blütenformen. Die in der Mitte gebeulten Blättchen entspringen gleichständig von beiden Seiten der Stengel, um dann kreuzförmig geteilt in Spitzen zu verlaufen. Von Welle zu Welle variiert die Farbe der Ranken in Gelbgrün, Rosenrot und Hellbraun. Das ornamentale Schema und der Farbengeschmack stimmen mit dem böhmischen Rankenornament überein; dennoch ist der Charakter ein verschiedener; wenn auch nicht ein neuer Stil, so liegt doch eine neue Stilphase der Ausschmückung vor. Fällt die Entstehung der Gebetbücher Sigismunds und Albrechts in die Dreißiger und Vierziger Jahre, so ist eine dem Stil des Albrechtsminiators sehr nahekommende Handschrift der Wiener Nationalbibliothek in noch früherer Zeit hergestellt worden. Es ist eine 1423 in Wiener Neustadt entstandene Abschrift des Schwabenspiegels oder Kaiserrechts; Privilegien für diese Stadt sind angeschlossen; somit eine für Wiener Neustadt bestimmte Rechtshandschrift, die 1806 aus der erzbischöflichen Bibliothek zu Salzburg in die Nationalbibliothek gelangt ist — Cod. 2780 in Quartformat. Sie enthält nur zwei Miniaturen, aber 12 Initialen mit Leistenrankenschmuck. Eine auffällige Übereinstimmung ist mit dem Stil des Albrechtsminiators in Formbildung und Farbengeschmack zu bemerken, so in der auch von diesem beliebten Zusammenstellung bestimmter Farben, Lila und Blau, Hellgrün und Blau, Rosa und Braun. Dagegen zeigt die Gewandbehandlung der Figuren noch die altertümlichere Art wellenförmig bewegter Falten und Säume; auch die Beulung der Rankenblätter erscheint weniger prägnant.

Von ikonographischem Interesse sind die Miniaturbilder. Sie scheinen auf ältere Illustrationstypen dieses allgemein verbreiteten deutschen Rechtsbuches zurückzugehen. Auf Folio 8 wird in einem Rundbild die Schöpfung dargestellt. Inselartig, vom fließenden Wasser umgeben, erscheint das Paradies, von Tieren verschiedener Art belebt. Bäume mit kugelförmigem Laubwerk heben sich im Hintergrund vom blauen Himmel ab, auf dem große Goldsterne, Sonne und Mond glänzen. Im Vordergrund sind im fließenden Wasser Enten und Fische sichtbar. Von einer eigentlichen Landschaftsdarstellung kann in dieser mehr ornamental als naturalistisch aufgefaßten Szene keine Rede sein. Die einzelnen Objekte haben hier nur eine raumandeutende Funktion. In der Mitte des Bildes steht neben der nackten Gestalt Adams eine bekleidete Figur mit drei gleichaussehenden Jünglingsköpfen, an Stelle Gott Vaters wie sonst üblich die göttliche Dreifaltigkeit. Es entsprach dem Geist der Mystik im 14. und 15. Jahrhundert, die Gottheit sinnlich begreiflich abzubilden. Dasselbe Streben, dem Mystiker wie Heinrich Seuse nachhingen, das Rätsel „der Person dreyhait in wesentlicher Ainigkeit“ zu begreifen, hat auch in der Kunst dazu geführt, die rein äußerliche symbo-

lische Auslegung durch die Personifizierung zu ersetzen und das Unbegreifliche dieses Glaubenssatzes dem gefühlsmäßigen Verstehen näher zu bringen. Eine solche Personifizierung der Trinität hätte man in früherer Zeit kaum gewagt. Immerhin finden sich, wenn auch selten, ähnliche Darstellungen schon im frühen Mittelalter. So im Hortus deliciarum der Herrat von Landsberg von 1180. Noch früher in einer englischen Handschrift aus den Siebziger Jahren des 11. Jahrhunderts aus Canterbury. In den Alpenländern ist die Darstellung der Dreifaltigkeit durch drei in Alter, Typus und Kleidung einander völlig gleichgebildete Männer seit 1400 nicht selten.

Unter den datierten oder datierbaren österreichischen Handschriften zeigt das Wiener Neustädter Rechtsbuch das früheste Auftreten der Beulenblattranke im österreichischen Alpenland. An einer Reihe andrer läßt sich die Weiterverbreitung verfolgen. In erster Linie seien Arbeiten genannt, welche in dem benachbarten Steiermark entstanden sind. In der in späterer Zeit zu besonderer Fruchtbarkeit und Bedeutung sich entwickelnden Schreibstube des Klosters Vorau erscheint die Stilweise des Albrechtsminiators schon in einer 1425 von Erhard Grutsch geschriebenen Handschrift — Cod. 3. CCL — vertreten. Viel später läßt sich in Kärnten die Verbreitung des neuen ornamentalen Stiles nachweisen. Das hier in Betracht kommende Missale des Klagenfurter Landesmuseums — Cod. 815 — ist 1448 entstanden. Von früh datierten Salzburger Arbeiten sei in erster Linie die bekannte Bibel der Münchener Staatsbibliothek — Cod. 15701 — genannt. Ihre Ausschmückung fällt zwischen 1428 und 1430 nach der Inschrift: „Per Johannes Freyböck de Koenigksbruegk. 1428“ und einem Widmungsgedicht am Schlusse der Arbeit, das 1430 datiert ist. Die Rankenblätter zeigen in der Salzburger Bibel schon eine kleine Variation: außer den spitz verlaufenden Blättern gibt es auch rundliche herzförmige. Eine zweite datierte Salzburger Handschrift dieses Verzierungsstils ist das in der Bibliothek des Stiftes St. Peter in Salzburg befindliche, 1432 entstandene Missale. Mit besonderer Vorliebe hat der Miniator Tierformen und Gesichtsmasken in die Initialkörper und in das Blattwerk eingesetzt. In beiden Handschriften kann man auch neben dem Rankenwerk die aus der italienischen Miniaturmalerei bekannten Goldkugeln als Zierat und Flächenfüllung verstreut sehen, wie wohl auch die erwähnten Fratzenköpfe und Masken an die von der italienischen Ornamentik des Quattrocento der Antike entnommenen Motive anklingen.

Auch in die Tiroler Buchkunst hat der neue Verzierungsstil schon früh Eingang gefunden. Aus dem Jahre 1432 stammt das vom Frater Valentinus Korner im Auftrage des Propstes hergestellte Chorbuch für das Stift Stams. In den Dreißiger Jahren ist auch schon eine für den Brixener Bischof Ulrich von Putsch bestimmte Petrarkahandschrift entstanden, welche die neuen Zierranken aufweist.

In den prachtvollen Arbeiten der Brixener und Neustifter Schulen in den Vierziger Jahren, die wahrscheinlich für den Bischof Johann von Rottal entstanden sind, findet die Beulenblattranke eine ganz besondere, der Brixener Schule eigentümliche Ausprägung. Während das Brixener Breviarium (Cod. 111) noch Verwandtschaft mit den Gebetbüchern Albrechts zeigt, ist das Rankenornament in einigen andern Handschriften von einer noch weiter gehenden Zierlichkeit und besonders durch die Aufnahme neuer Pflanzenmotive ausgezeichnet. Das äußerst winzige Blattwerk scheint kleinen steinbrechartigen Alpenpflanzen nachgebildet. Ich erwähne als Beispiel etwa das in Innichen befindliche Brixener Missale — Cod. SN.

In Bayern finden wir die Beulenblattranke in Handschriften, welche von dem Miniator Heinrich Molitor ausgeschmückt sind. Die älteste datierte ist die „Vita Christi“ von Ludolf von Sachsen — München, Cod. 1807 —, welche aus Tegernsee stammt und 1451 beendet worden ist. Aus dem Jahre 1458 stammt das Catholikon — München, Cod. 17402 —

4. Gebetbuch Albrechts II. · Melk. Stiftsbibliothek

„per manus heinrici molitoris de augusta". Durch Molitor kam wahrscheinlich das neue Ornament nach Augsburg. In unsern Kreis gehört die 1459 entstandene Augsburger Handschrift „Proprium sanctorum" aus dem Kloster Sankt Ulrich und Afra — München, Cod. 4302.

Wahrscheinlich aus Bamberg stammt die 1442 entstandene Handschrift „Valerius Maximus ad Tiberium Caesarem" der Nürnberger Stadtbibliothek — Cod. 43. —

Mit dieser Aufzählung wurde das erste Auftreten und die allmähliche Verbreitung der Beulenblattranke in der Buchkunst der österreichischen und oberdeutschen Länder festgestellt. Außer an den genannten Orten wurde übrigens fast nirgends in Süddeutschland in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Miniaturmalerei in Deetzfarben und in der luxuriösen Form, wie sie von der böhmischen Hof- und Kirchenkunst ihren Ausgang genommen hat, betrieben. Ebenso wie man die sukzessive Verbreitung dieser höfisch-kirchlichen Zierkunst nach dem Westen verfolgen konnte, so ließe sich auch die allmähliche Verbreitung einer andern neuen aus dem Westen kommenden Stil- und Kunstart der Buchausstattung, der eigentlichen Buchillustration, nachweisen. Kamen hier hauptsächlich nur Handschriften kirchlicher oder höfischer Bestimmung in Betracht, so betrifft der neue Illustrationsstil vorzugsweise die Ausstattung von profanen Büchern, welche auch dem Bedarf bürgerlicher Kreise dienten. Diese Illustrationskunst nahm, wie man aus der Herkunft der meisten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammenden, mit flott und skizzenhaft hingeworfenen Federzeichnungen illustrierten Bücher schließen kann, von den Rheingegenden ihren Ausgang. Es ist eine vollkommen neue Kunst, die den neuen literarischen Stoffen, dem neuen regen Geistesleben und dem gesteigerten Bücherbedarf entgegenkommt. Man will dem Leser einen einfach anschaulichen Begriff der Dinge, Ereignisse und Handlungen geben und verzichtet auf alle dekorativen Beigaben. So scheidet sich im 15. Jahrhundert diese neue Illustrationskunst immer mehr von der älteren verfeinerten Miniaturmalerei. Dennoch haben sich beide Kunstarten oft begegnet und gegenseitig beeinflußt, so daß manchmal die Grenzen verschwimmen.

Es erübrigt nun noch, nachdem die Verbreitung der Beulenblattranke in den österreichischen und süddeutschen Ländern in datierten Handschriften verfolgt wurde, auch in die Weiterbildung des Randleistenschmuckes der böhmischen Buchkunst in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts Einsicht zu nehmen. Es ist die Zeit, da Wenzels Regierung in Ohnmacht verfiel und der Hussitensturm das blühende Land zu verwüsten begann. Aber selbst die Hussiten, die aller Schmuck- und Prachtentfaltung in der Kirche feind waren, verzichteten nicht auf den Schmuck der Bibel. In der Wiener Nationalbibliothek — Cod. 1175 — befindet sich die czechische Bibel des Taboritenhauptmanns Philipp von Padeřov, in der Taboritenfestung Ostromeč in czechischer Sprache in zwei Bänden hergestellt; eine Inschrift in czechischer Sprache nennt auch das Entstehungsjahr und den Urheber: „Diese Bücher sind von der Hand des Johann von Prag, Aliapars genannt, mit Gottesbeistand und zur Verbreitung seines heiligen Testaments im Auftrage und auf Kosten des Herrn Philipp von Padeřov im Jahre 1435, Dienstag am Vortage der heiligen Apostel Petrus und Paulus, vollendet worden." Der Randleistenschmuck zeigt nicht mehr die böhmische Akanthus-, sondern die Beulenblattranke. Dasselbe gilt auch von allen weiter hier aufgezählten böhmischen Handschriften. Das Missale der Jakobskirche in Brünn, das 1435 unter dem Pfarrer Johann von Prachatitz, wie die Inschrift besagt, in Olmütz entstanden ist; die in der erzbischöflichen Bibliothek in Kremsier aufbewahrte Bibel mit der Inschrift in czechischer Sprache: „Diese Bücher sind von der Hand des Duchek von Nissek am Tage nach dem heiligen Franziskus vollendet worden im Jahre 1433." Noch früher entstanden ist die schon einmal

genannte Kladrauer Bibel von 1421 in der Prager Universitätsbibliothek.

Zu dieser Zeit kann man der Beulenblattranke auch schon in der Buchausschmückung der nördlich und östlich der engeren Landesgrenzen gelegenen, aber doch noch im weitern Sinne zum böhmischen Kunst- und Kulturkreis gehörigen Gebiet von Sachsen und Schlesien begegnen, wie es bei dem 1435 datierten Graduale der Stadtbibliothek in Zittau — Cod. A. 5 — und der im selben Jahre in Breslau vollendeten sogenannten Saganer Bibel, einer Prachthandschrift der Breslauer Universitätsbibliothek, der Fall ist. „Et scriptus Wratislavie finitusque" heißt es in der Inschrift am Ende.

Weiter zurückgehend finden wir auch schon in der bekannten Leitmeritzer Bibel, die in der Zeit von 1411 bis 1414 hergestellt wurde und von der sich zwei Bände in der bischöflichen Bibliothek zu Leitmeritz, der dritte Band im fürstlich Schwarzenbergischen Archiv zu Wittingau befinden, die neue Form der Zierranken. Am Ende des ersten in Leitmeritz befindlichen Bandes sagt die Eintragung: „Anno domini millesimo quadringentesimo undecimo finita est prima pars biblie vulgaris in Vigilia sancte Barbare feria quinta per Mathiam scriptorem filium Jacobi de Praga."

Als die wichtigste Handschrift für die vorliegende Untersuchung muß das Missale des Erzbischofs Zbinek Zajic von Hasenburg, das sich in der Wiener Nationalbibliothek befindet — Cod. 1844 —, betrachtet werden.

Es ist datiert: „Anno domini MCCCC nono finitus et scriptus per manum laurini de glatowia." In diesem 1409 von Laurin aus Klattau und — nach dem Wortlaut der Inschrift zu schließen — auch ausgeschmückten Werk liegt uns die älteste datierte Handschrift vor, in welcher die neue Stilphase der Ornamentik ausgereift, die gesamte Ausschmückung bestimmt. Ohne auf Einzelheiten dieses an Qualität hervorragenden Werkes einzugehen, ist nur zu betonen, daß die Arbeiten des Melker Gebetbuchmeisters und des Laurin sich in technischer und stilistischer Hinsicht sehr nahestehen. Wie in den Gebetbüchern Albrechts erkennt man auch hier schon aus der mit besonderer Sorgfalt mit der Feder gezeichnete kalligraphischen Verzierung, daß Schreiber und Maler eine Person ist. Auffällig ist auch der gleiche Farbengeschmack: Lila und Grün werden gern zusammengestellt. Die Initialfüllung in Camaieu ist immer bläulich gehalten, die Farben sind immer klar und durchsichtig und von wunderbarer Leuchtkraft. Aus diesen Übereinstimmungen könnten wir vielleicht den Schluß ziehen, daß der Gebetbuchmeister aus der Werkstatt hervorgegangen ist, in welcher für den Erzbischof Zbinko Luxushandschriften hergestellt wurden. Unter dem Einflusse dieses prachtliebenden Kirchenfürsten scheint die böhmische Miniaturmalerei in ihrer Prager Schule eine zweite Blüte vor ihrem Niedergange erlebt zu haben. Unter Zbinko von Hasenburg, der anfangs Huß begünstigt hatte, aber dann gezwungen war, gegen diesen und die Verbreitung der Lehren Wiclifs vorzugehen, nahm der Hussitensturm in Prag seinen Anfang. In der Not und Bedrängnis, welche die folgende schwere Zeit für Böhmen bedeutet, mag mancher Künstler mit seiner Kunst aus dem Lande fortgezogen sein. So mußten im selben Jahre als die Kladrauer Bibel bei den Benediktinern vollendet worden war, die Ordensbrüder auch schon vor dem anrückenden Žižka das Stift verlassen und flohen nach Regensburg. So dürfte auch der Gebetbuchmeister in der Kriegs- und Revolutionszeit günstigere Lebensbedingungen in Österreich aufgesucht haben; denn in der Zeit, als das reiche Kunstleben in Böhmen zu Ende ging, kann man gerade in Werken österreichischer Miniaturmalerei ein frisches Aufblühen beobachten.

So läßt sich an der Hand einer Reihe von datierten Handschriften die Herkunft der neuen Rankenform aus der Prager Schule der böhmischen Miniaturmalerei nachweisen. Es ist aber auch möglich, die allmähliche Entwicklung, die

5. Missale des Zbinek Zajic von Hasenburg · Wien, Nationalbibliothek · Cod. 1844

zu dieser Umformung geführt hat, eingehender zu verfolgen.

Schon in den Arbeiten des späteren fortgeschritteneren Stils, die im 14. Jahrhundert für den Kanzler Johann von Neumarkt entstanden sind, kann man den Ausgangspunkt deutlich erkennen; vor allem in dem eingangs erwähnten Prager Missale mit seinen zierlich geschwungenen oder eigenwillig verflochtenen Rankenstengeln, dem spärlicher und länglicher werdenden Blattwerk und den halbmondförmig eingerollten Blättern der stilisierten Blütenformen; überhaupt der stärker einsetzenden Gotisierung der aus Italien eingeführten Akanthusranken. Eine Weiter- und Umbildung im Sinne der sich immer stärker geltend machenden französisch-gotischen Geschmacksrichtung, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts gewissermaßen in einer neuen Welle auf die Kunst der östlichen Länder einwirkt und auch die Stilbildung in der böhmischen Buchkunst beeinflußt, ist schon in der 1402 für König Wenzel hergestellten Bibel, die sich heute im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen befindet, wahrzunehmen. Das Blattwerk zeigt da schon eine viel mehr stilisierte Form, als es früher der Fall war. Die Blätter entspringen gegenständig und sind kreuzförmig gespalten. Die auslaufenden Rankenstengel sind in Spiralen geschwungen. Auch der mit großer Virtuosität ausgeführte Schmuck der für Wenzel hergestellten Abschrift des Bergrechtes der Wiener Nationalbibliothek — Cod. 2264 — dürfte von dem Miniator der Antwerpener Bibel herrühren; ebenso die Ausschmückung eines gleichfalls dort befindlichen — Cod. 1850 —, nach den Wappen zu schließen, für das Prager Domkapitel bestimmten Missales, das auch in der Zeit des Erzbischofs Zbinko oder des Konrad von Wechta entstanden ist, in dessen Auftrag die Antwerpener Bibel hergestellt wurde. Man kann den Übergang von der älteren zur neueren Rankenform noch in einer Reihe andrer Handschriften beobachten, so schon in dem 1398 entstandenen Slovencer Missale in Wittingau, in einem die Wappen der Herren von Rosenberg und Krawař enthaltenden Orationale der Raudnitzer Schloßbibliothek, in dem Raudnitzer Psalterium der Bibliothek des Prager Domkapitels und einer gleichfalls dort befindlichen lateinischen Bibel — Cod. A. 10 —, etwas später in mährischen Handschriften, wie in dem Iglauer Rechtsbuch oder in dem 1414 entstandenen Antiphonarium des Klosters Neureisch. Der Umschwung scheint allmählich und in verschiedenen Werkstätten erfolgt zu sein und kann auch zu gleicher Zeit in der flämischen Randleistenverzierung beobachtet werden; am frühesten vielleicht in dem 1415 bis 1417 entstandenen Turiner Gebetbuch des Hubert van Eyck: An Stelle der Akanthusblätter treten stilisierte Distelblätter in Verbindung mit Nelken, Rittersporn und Erdbeerzweigen.

Wie sich besonders in der Spätgotik die Tendenzen naturalisierender und stilisierender Formbildung häufig kreuzen, so findet auch in der Entwicklung des Rankenornamentes einerseits der Naturalismus in dem Übergang von einem bloß ornamentalen Blattwerk zu einer im botanischen Sinne rankenden Pflanzenform wie auch in der gesteigerten Naturbeobachtung seinen Ausdruck, anderseits macht sich ein strengerer Stilzwang in der ornamentalen Umbildung der pflanzlichen Naturformen geltend. In der Auswahl derselben läßt sich eine Vorliebe für bestimmte Arten erkennen, aber nicht die Schönheit der Farben und die Gefälligkeit der Formen gibt den entscheidenden Ausschlag, sondern ihre Eignung zur gotisierenden Umbildung. Hauptsächlich ist es die in unsern Gegenden viel verbreitete Familie der Ranunkulazeen — Hahnenfußgewächse —, welche am meisten Beachtung findet; ihr werden nicht nur die Blatt-, sondern auch die am meisten bevorzugten Blütenformen, die Akeley und das Buschwindröschen, welchen wir in der Antwerpener Bibel, aber auch schon in älteren Handschriften begegnen, entnommen; aber auch alle andern so beliebten Blütenformen: das blaue Leberblümchen, die weiße

Waldanemone, die violette Küchenschelle, die weiße Nieswurz, der graue Mäuseschwanz, der blaue Eisenhut und die weiße Blüte vom Sauerdorn und der Waldrebe. In der Folgezeit werden immer neue Motive der heimischen Pflanzenwelt entnommen; jede neuentdeckte Form wird von Werkstatt zu Werkstatt weitergegeben, denn erst die in die Kunstform übertragene Naturform konnte Allgemeingut werden, da ja die Künstler zumeist doch nicht nach der Natur selbst, sonders nach Vorlagen arbeiteten. Die entscheidenden Anregungen dürften aber auch für die Buchmalerei von der Baukunst ausgegangen sein, die ja in der gotischen Stilentwicklung stets die Führung innehatte, wie ja dem Stilwandel in der Buchausschmückung eine analoge Entwicklung von der Hoch- zur Spätgotik in der architektonischen Ornamentik vorausgegangen war. In der ganz im Dienste der Baukunst stehenden Glasmalerei hat die ornamentale Verwendung rankender Pflanzenformen — Rosen-, Efeu- und Weinranken — schon im 14. Jahrhundert allgemeine Verbreitung gefunden; ebenso hat sich vor allem in der ornamentalen Bauskulptur der Spätgotik die knollen- und beulenförmige Blattbildung entwickelt. Mit Heinrich Parler, dem jüngeren Bruder des Peter, kam ein neuer Zug in die Entwicklung der Prager Baukunst und ein Stilwandel in der architektonischen Ornamentik des Prager Dombaues. Die Kriechblumen auf den Wimpergen der Triforiengalerie dürften die ersten Anzciehen der neubeginnenden Stilphase bilden.

Die langwährende Kriegsnot in der Hussitenzeit mußte in Böhmen die blühende Kunst der Buchmalerei in ihrer Weiterentwicklung hemmen. Erst unter Georg von Poděbrad trat eine Beruhigung der Verhältnisse ein und unter der Regierung des kunstfreundlichen Wladislaw beginnt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts auch die Miniaturmalerei einen neuen Aufschwung zu nehmen. Die prachtvollsten Werke, welche nun entstanden, waren Choralbücher. Trotzdem nämlich die Hussiten aller kirchlichen Prunkentfaltung ablehnend gegenüberstanden, so bildeten mehr noch als die Bibeln die Gesangbücher der Hussitengemeinden hinsichtlich ihrer Ausschmückung den Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Sie wurden meist auf Bestellung und Kosten der Gemeinde hergestellt. Die Tradition einer besonderen künstlerischen Ausstattung erhielt sich auch in der Folgezeit. In dieser letzten Periode dürfte die böhmische Miniaturmalerei von der aufblühenden süddeutschen die stärksten Anregungen erhalten haben. Dies zeigt sich auch im Rankenornament der Hauptwerke dieser Spätzeit; die Formbildung zeigt große Übereinstimmung mit dem Stil der süddeutschen Buchornamentik. Die Hauptmeister des beginnenden Aufschwungs sind Johann Mikus von Königgrätz, von dem das prächtige Graduale von Königgrätz im dortigen Museum und das Graduale von Kouřim, in der Prager Universitätsbibliothek, herrühren, und Valentin von Neuhaus, genannt Noh, der das Kuttenberger Kantionale von 1471 der Lobkowitzbibliothek in Prag hergestellt hat. In den Neunziger Jahren zeigt der Miniator Mathäus, von dem das prachtvolle Kuttenberger Graduale der Wiener Nationalbibliothek — Cod. 15501 — herrührt, eine nahe Stilverwandtschaft mit Furtmeyr.

Was die Weiterentwicklung des Randleistenschmuckes in österreichischen Handschriften anbelangt, so wurde im vorausgehenden schon bei Erwähnung von Salzburger und Brixener Handschriften auf die Entstehung lokaler Variationen hingewiesen. Am konservativsten wurde aber an der einfachen Beulenblattranke im Stil des Albrechtsminiators in den Werkstätten der innerösterreichischen Klöster, besonders der Melker Werkstätte, festgehalten, die auch in der Folgezeit eine Hauptproduktionsstätte blieb und auch für den Bedarf auswärtiger Besteller und fremder Klöster arbeitete. Im großen Gebetbuch Kaiser Sigismunds und der Legenda Aurea wurden nachträglich einige wenige Seiten von einem Miniator verziert; diese enthalten auch die Devise A.E.I.O.U. und die Jahreszahl

6. Zweiundvierzigzeilige Bibel · Titelblatt mit Rankenverzierung · Wien, Nationalbibliothek

1447, welche wohl Kaiser Friedrich in die beiden Bände eintragen ließ, als sie zu diesem Zeitpunkt in seinen Besitz gekommen waren. Dieser Miniator zeigt in seinen Arbeiten die sorgfältig säuberliche Ausführung in hellen leuchtenden Farben in der Art des Albrechtsminiators, dessen Schüler oder Nachahmer er ist, aber er lehnt sich in seinen bildlichen, besonders in seinen landschaftlichen Darstellungen, auch an den Stil des Simon von Niederaltaich an. Er hat in der Folge eine reiche Tätigkeit entfaltet und von seiner Hand — oder in seiner Werkstätte unter seiner Leitung — sind zahlreiche, darunter auch sehr umfangreiche und mit aller Pracht ausgestattete Handschriften ausgemalt worden. Im Stift Tepl in Böhmen befindet sich ein 1454 in Melk für den Prinzen Ladislaus Posthumus hergestelltes und von der Hand dieses Meisters, der sich in einer Eintragung Johann von Ulm nennt, verziertes Gebetbuch. Ein Johann de Ulma erscheint in der Melker Profeßliste eingetragen und wurde im Jahre 1441 auf ein Jahr nach dem Kloster St. Afra und Ulrich in Augsburg und dann auf ein Jahr nach dem Kloster Ettal in Bayern entsendet. Von seinen übrigen Arbeiten sei vor allem ein für die Kaiserin Eleonore zwischen 1462 und 1467 hergestelltes Gebetbuch — Cod. 1942 der Wiener Nationalbibliothek — genannt; dann eine Reihe von Büchern, die auf Bestellung des Wiener Patriziers Stephan Heyner hergestellt wurden: Ein riesiges Antiphonar und ein prachtvolles zweibändiges Meßbuch, das 1477 fertiggestellt wurde; diese drei Bände wurden von Stephan Heyner für das Dominikanerkloster in Wien gestiftet, wo sie sich heute noch befinden. Ferner drei Lehrbücher, die für den jugendlichen Prinzen Maximilian bestimmt waren, eine Sammlung von Alphabeten in Zierbuchstaben, eine lateinische Grammatik — Cod. 2368 und 2289 der Wiener Nationalbibliothek — und ein im kunsthistorischen Museum in Wien befindlicher Donat. Stephan Heyner, dessen in zahlreichen Urkunden Erwähnung geschieht, stand zu gelehrten Kreisen der Wiener Universität in Beziehung. Er ist um 1512 gestorben, denn eine Urkunde nennt Leinhart Alantsee neben dem Tuchscherer Veit Aspalterer als Testamentsvollstrecker des Stephan Heyners, „des Meisters der sieben freien Künste". Über seine Beziehungen zur kaiserlichen Familie ist nichts bekannt; vielleicht wurde er dem Unterricht des kaiserlichen Prinzen beigezogen.

So hat der Stil des Albrechtsminiators in der Werkstatt des Johann von Ulm bis in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts seine Fortsetzung; allerdings findet im letzten Drittel des Jahrhunderts die neue von Bayern aus verbreitete Form der Zierranke auch in Melker Handschriften Eingang, so in dem 1467 entstandenen Codex 156, Hylarius de sancte Trinitate.

Auch das 1482 dem Kaiser Friedrich von dem Pfarrer Paul von Stockerau gewidmete Gebetbuch zeigt nicht mehr die feine höfische Verzierungsform, wie auch die Miniaturbilder in dem derben volkstümlichen Stil der Holzschnittillustration ausgeführt sind.

Von andern österreichischen Klöstern mit bedeutender Produktionstätigkeit seien vor allem das steirische Stift Vorau, Neukloster in Wiener Neustadt, in dessen Werkstätte ein prachtvolles Missale und ein für den Herzog Sigismund von Tirol bestimmtes Breviarium entstanden sind, ferner St. Florian und Admont in Oberösterreich genannt. In einem in dem ehemaligen Chorherrnstift von St. Pölten 1482 entstandenen Breviarium hat der Miniator Zubenez, wie er sich in einer Inschrift nennt, außer seinem Selbstbildnis auch die Bildnisse aller seiner Mitbrüder im Kloster in den Rankenschmuck hineingemalt.

Die im österreichischen Stift Admont entstandenen Miniaturhandschriften zeigen in der naturalistischen Belebung des Rankenschmuckes durch Menschen- und Tierfiguren den Einfluß der Salzburger Schule. In einer Admonter Handschrift, Cod. 95 der Stiftsbibliothek, findet sich neben dem

Rankenwerk eine naturgetreu gemalte Fliege, über das Blatt kriechend, dargestellt. Ein prachtvolles Missale ist in Kremsmünster in Oberösterreich im Jahre 1464 fertiggestellt worden.

So reich sich aber auch die Produktionstätigkeit in den österreichischen Klosterwerkstätten im Verlauf des 15. Jahrhunderts entfaltet hat, so läßt sich — mit Ausnahme der schon genannten Variationen im ornamentalen Schmuck der Tiroler und Salzburger Handschriften — doch nirgends eine bedeutsame selbständige Weiterentwicklung des aus der böhmischen Miniaturmalerei übernommenen ornamentalen Stils wahrnehmen. In Süddeutschland beginnt ein regerer Betrieb dieser in Deckfarben ausgeführten Miniaturmalerei verfeinerter höfischer Art erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; bis dahin ist hier nirgends eine traditionell betriebene Werkstatt festzustellen. Dessen ungeachtet ist aber nun gerade in Süddeutschland und, wie es scheint, in Bayern der Stilwandel erfolgt, der gewissermaßen eine neue Phase in der Entwicklung des Rankenornaments bedeutet; auch jetzt wohl wieder unter der Einwirkung der beiden gegensätzlichen Stiltendenzen der spätgotischen Kunstentwicklung. In der Linie Regensburg—Wien macht sich der aus den Niederlanden verbreitete Naturalismus auch in der Tafelmalerei um die Mitte des Jahrhunderts stärker als anderswo geltend, daneben auch gegen Ende des Jahrhunderts der barocke Formgeschmack der Spätgotik, der auf gesteigerte Ausdrucksbewegung in der Formbildung gerichtet ist. In der Salzburger Miniaturmalerei, die in der Folge nahe Beziehungen zur bayrischen, besonders der Regensburger, aufweist, wirkt der niederländische Einfluß schon früh auf die Bildung der die Ranken belebenden Menschen- und Tierfiguren ein, die oft zur Darstellung von Genreszenen zu Gruppen vereinigt werden. Einen großen Reichtum dieser naturalistischen Belebung des Rankenwerkes zeigen die von Ulrich Schreyer ausgemalten Handschriften, vor allem die bekannte von Erasmus Stratter geschriebene, 1469 vollendete Bibel der Grazer Universitätsbibliothek, dann ein Gebetbuch in der Rossiana [jetzt in der vatikanischen Bibliothek] von 1458. Schreyer hat auch an dem berühmten fünfbändigen Missale, das hauptsächlich von Furtmeyer für den Salzburger Erzbischof Bernhard von Rohr ausgemalt und 1481 vollendet wurde, mitgearbeitet.

Eine bedeutende Komponente für die Weiterentwicklung bildet in der Folge auch der Einfluß der italienischen Renaissance, der sich vor allem in Tirol und Salzburg geltend gemacht hat. Aus Italien wurde wohl das in der Folge viel verwendete Motiv des halbgeöffneten Granatapfels in die Salzburger Rankenornamentik eingeführt. Umgekehrt kann man in der oberitalienischen Miniaturmalerei Elementen der böhmisch-österreichischen Ornamentik begegnen, so in den von dem Lombarden Guinifortus de Vicomerata ausgemalten Corali der Olivetaner im Museo Civico in Ferrara, welche im Randleistenschmuck stilisierte Formen der Akeley und andrer Blüten enthalten; desgleichen in dem vom selben Miniator 1449 ausgemalten Graduale. Eine für die Kunstbeziehungen zwischen Österreich und Oberitalien bezeichnende Tatsache.

Die frühest datierte Handschrift, in der die neue süddeutsche Zierranke erscheint, ist ein 1458 in Ebersberg entstandenes Missale der Münchener Staatsbibliothek — Cod. 23014. Das Blattwerk erscheint nun reicher und gedrängter gestaltet, die Blätter sind breitlappig, tief eingeschnitten und in langen gerollten Spitzen auslaufend. Wiewohl ihre Form dem heimischen Scharfen Hahnenfuß entnommen ist, wird damit doch auch wieder eine Annäherung an die klassizistische Akanthusform gesucht, die in der Ornamentik der italienischen Renaissance eine Neubelebung gefunden hat. Die gotisierende Verschnörkelung der Stengel steigert sich und der Reichtum an Blütenformen hat sich bedeutend vermehrt; ein besonders beliebtes Motiv bildet der halbgeöffnete Granatapfel, der, wie oben erwähnt, schon in der Salzburger Ornamentik heimisch ge-



7. Ebersberger Graduale · München, Staatsbibliothek · Cod. 23044

worden war. Ebenso werden die goldnen Füllkugeln mit Strahlenfäden und die Zwickelbohnen von Salzburg übernommen.

Neben den stilisierten Blüten werden auch naturgetreu gemalte Blumen und oft auch ganze Zweige in die Ranken eingesetzt, was auch schon in frühen Salzburger Handschriften vorkommt. In der von Nikolaus Rohrbach illuminierten Tegernseer Handschrift „der Streit Christi mit Belial" in der Münchener Staatsbibliothek — Cod. 48 — wird schon nach niederländischer Art die Blattseite mit losen Distel-, Rosen- und Akeleyzweigen umrahmt.

Es würde zu weit führen, auf die lokalen Variationen der Stilentwicklung in der reichen Produktion einzugehen, die sich nun in Bayern und den angrenzenden Gebieten, vor allem auch in den für die entstehende Renaissancekunst so wichtigen Hauptorten Augsburg und Nürnberg, entfaltet. Während in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit eintöniger Gleichförmigkeit im großen ganzen immer wieder in schematischer Weise dieselben Zierranken in den österreichischen Handschriften wiederholt werden, macht sich jetzt eine vielfältige Variation in der ornamentalen Formbildung bemerkbar; die individuelle Erfindungsgabe der Miniatoren tritt immer mehr in neuen Einfällen und Erfindungen hervor. Nach der Erfindung und Verbreitung der Buchdruckerkunst wird die Miniaturmalerei in Deckfarben im eigentlichen Sinne erst zur repräsentativen Prunkkunst von höfisch aristokratischem Charakter, da sie nur auf die Ausstattung von Luxushandschriften beschränkt bleibt. Weil diese nun mehr, als es früher der Fall war, von wirklichen Künstlern betrieben wird, so gewinnt nun auch der ornamentale Schmuck einen immer größeren künstlerischen Wert. In der Stilbildung führt einerseits die Naturalisierung zu einer reicheren Mannigfaltigkeit der verwendeten Pflanzenmotive und einer fast bildmäßigen Ausgestaltung der Figurengruppen und genreartigen Szenen in den Rankenzweigen, anderseits macht ich das vorherrschende gotische Stilempfinden in der Heranziehung mancher in der Bauskulptur eigenartig stilisierter Pflanzenformen geltend, so der Rollblattformen; besonders beliebt werden die in dieser Art stilisierten Distelblätter.

Im folgenden sei nur kurz auf einige bedeutende Miniaturhandschriften verschiedener Schulen hingewiesen. In den Sechziger Jahren erscheint die neue Rankenform in Süddeutschland schon überall verbreitet, so finden wir die Hahnenfußranke in dem 1460 in Tegernsee entstandenen Missale — München, Cod. 19236 — und ebenso auch in der in St. Nikolaus in Augsburg 1466 entstandenen Bibel — München, Cod. 16001. Von Passau aus, dessen Diözesangebiet bis Wien reicht, wird die Hahnenfußranke auch in die österreichische Miniaturmalerei eingeführt; wir begegnen ihr, um einige Beispiele zu nennen, in dem 1469 in Wien entstandenen Minoritenmissale der Rossiana (jetzt in der vatikanischen Bibliothek), in einem in den Sechziger Jahren in Klagenfurt hergestellten Missale der Klagenfurter Stadtbibliothek — Cod. 6 — und in einem für den Erzbischof Bernhard von Rohr bestimmten Salzburger Breviarium. Zu einer höchst gefälligen, von der italienischen Renaissance stark beeinflußten Formbildung entwickelt sich das Rankenornament in der Augsburger Schule.

1481 ist das von Georg Sallwick de Güntzburg ausgemalte, in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek befindliche Missale, 1495 das Psalterium für St. Ulrich und Afra von Georg Beck entstanden. In beiden werden die Hahnenfußranken häufig mit Erdbeer-, Eichen-, Rosenzweigen und Weinranken verbunden. In der letztgenannten Handschrift zeigt das Blattwerk der stilisierten Ranken breitlappige, wulstige, dem italienischen Akanthus verwandte Formen. Den althergebrachten Drolerien — wilde Männer, schießende Jäger, Affen, die allerhand Kurzweil treiben, Pfauen, Vögel — gesellen sich nun zahlreiche neue, vor allem Engel und Kinderfiguren, die an die Putten der italienischen Renaissance erinnern; ebenso bilden die grotesken Mas-

ken und Fratzenköpfe, die aus den Ästen und Blättern herauswachsen, nie fehlende Schmuckstücke.

Als eines der schönsten Werke der deutschen Miniaturmalerei dieser Zeit muß auch das prachtvolle Missale der Münchener Frauenkirche hier Erwähnung finden, das sich durch einen überaus großen Reichtum ornamentaler Zierformen auszeichnet.

Zu einem Charakteristikum der Nürnberger Schule wird die auf hier stärker einwirkenden Einfluß des niederländischen Naturalismus beruhende Vorliebe für gesteigerte Belebung des figuralen Beiwerkes der Ranken. Da sind vor allem die Arbeiten der bekannten Miniaturistin, der Nonne Margareta Karthäuserin, zu nennen, welche mit wahrer Freude in die Zierranken so viel als möglich allerlei genreartiges Beiwerk hineinzubringen sucht, indem sie sowohl die Drolerien älterer Handschriften als Vorlagen verwendet, als auch eigene Naturbeobachtungen zu neu erfundenen Genreszenen verarbeitet.

In ihrem Hauptwerk, dem achtbändigen Antiphonarium der Nürnberger Stadtbibliothek wimmelt es in den Zweigen von allerlei Tieren und lustigen Figurengruppen und Szenen — ein Fuchs, der, eine Gans im Maul, vor einem ihm nachlaufenden Jungen die Flucht ergreift; ein Schütze, der eine Gans erlegt. Musizierende Engel und Dudelsackpfeifer; Hirsche und Rehe, Eichhörnchen und Papageien bevölkern das Blattwerk. Aber auch die Naturalisierung des Blatt- und Blütenwerkes macht in den Nürnberger Handschriften einen Fortschritt. Dagegen zeigt das 1476 in Nürnberg entstandene Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek — Cod. 127 — in seinen Zierranken eine überaus gesteigerte Bewegung, einen geradezu barocken Schwung der Zierlinien; vielmehr als es in Augsburger Handschriften der Fall ist, kommt hier der unruhige Charakter der spätgotischen Ornamentik zum Ausdruck. All das im vorausgehenden über Nürnberger Handschriften Gesagte gilt auch für den noch ganz der gotischen Entwicklungszeit angehörenden ersten Teil des berühmten Gänsebuchmissales der Nürnberger St. Lorenzkirche, das im Jahre 1507 von dem Hauptmeister der Nürnberger Buchmalerei, Jakob Elsner, fertiggestellt worden ist, und das zu gleicher Zeit von diesem Meister ausgemalte Gebetbuch Friedrich des Weisen in zwei Bänden, die sich in der Universitätsbibliothek von Jena befinden.

Das Hauptwerk dieser spätgotischen Stilentwicklung in der deutschen Miniaturmalerei bildet aber Berthold Furtmeyrs berühmtes fünfbändiges Missale der Münchener Staatsbibliothek — Cod. 15708 bis 15712. Dieses großartige Werk, das über Auftrag des Salzburger Erzbischofs Bernhard Rohr entstand, hat Furtmeyr mit einigen Mitarbeitern, deren einer, der schon genannte Salzburger Ulrich Schreyer, den größten Teil des Schmuckes im dritten Bande besorgt hat, im Jahre 1481 vollendet. Die vielfach divergierenden Stiltendenzen der Spätgotik führen hier zur größtmöglichen Entfaltung der vielfältigsten stilisierten und naturalistischen Zierformen — das Blattwerk der Ranken zeigt einerseits einen wunderbaren Reichtum stilisierter Formbildungen oder wird auch wieder ganz durch höchst reizvolle natürliche Blumengewinde gebildet. Weniger entwickelt zeigt sich der Stil einer früher entstandenen Arbeit Furtmeyrs, der zweibändigen Bibel in der fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen von 1472. Der Naturalismus der niederländischen Schule hat hauptsächlich über Nürnberg den Weg nach Regensburg gefunden und sich mit der Geschmacksrichtung, der Naturliebe und Phantasiebegabung, welche den Künstlern des bayrisch-österreichischen Donaulandes eigen ist, vereinigt.

Was den Randleistenschmuck in den gedruckten Büchern des 15. Jahrhunderts anbelangt, so war anfangs die noch wenig ausgebildete Technik des Holz- und Metallschnittes zur Wiedergabe der runden, vielfach geschwungenen und sich schneidenden Linien der deutschen Zierranken wenig geeignet. Man verzichtete darum entweder ganz auf den Randleistenschmuck oder man ließ, wie in den Handschriften, durch Miniatoren die Titel- und Kapitel-

einleitungsseiten mit farbigen Zierranken umgeben. So ist auch das in der Wiener Nationalbibliothek befindliche Exemplar der 42 zeiligen Bibel ausgeschmückt. Die Ranken zeigen die ursprüngliche einfache österreichische Stilform. Aber schon in den Siebziger Jahren beginnt man in Süddeutschland, vor allem in Ulm, den Ornamentschmuck in Holzschnitt herzustellen, wobei es natürlich zu einer Verrohung der Formen kommt. Durch Kolorierung suchte man aber immerhin der Wirkung der minierten Ranken näher zu kommen. So finden sich Zierranken österreichischen Stils schon in einigen bei Zainer 1473 in Ulm gedruckten Büchern, so in dem „Büchlein der Ordnung der Pestilenz", in der „Tutsche Cronica", in der Boccaccioausgabe „De Mulieribus claris" und in dem „Rationale" des Durantius. Äußerst selten findet man eine dekorative Umrahmung in den Einblattdrucken des Holzschnittes, Flugblättern, Andachtsbildern u. dgl. Statt der süddeutschen Rankenform begegnet man in Blättern norddeutscher Provenienz manchmal einer Bordüre, in welcher die ältere romanische Form des Akanthusblattes, wohl der einfacheren Form wegen — rundgekappte Blätter in wellig bewegter Linie abwechselnd nach oben und unten aneinandergereiht —, Verwendung findet; dagegen zeigen Einblattdrucke süddeutscher Provenienz die österreichischen oder bayrischen Stengelranken in verrohter Form.

Obwohl der Holz- und Metallschnitt vor allem in Deutschland seine künstlerische und technische Ausbildung gefunden hat, so hat sich doch zuerst in Italien das Rahmenornament im Buchdruck zu einer künstlerischen Bedeutung entwickelt. Die einfache architektonische Form der Renaissanceumrahmung eignete sich auch besser für die Reproduktion im Formschnitt als die deutschen Zierranken. Außerdem hatte der Augsburger Buchdrucker Erhard Ratdolt, der in Venedig in den Siebziger Jahren tätig war, den glücklichen Einfall, den Weißschwarzdruck im Metallschnitt für den Randleistenschmuck zu verwenden, in der Art, daß die Zeichnung intarsienhaft in die Metallplatte eingeschnitten wurde und so im Druck weiß erschien; ein Verfahren, das einige Erleichterung in der Herausarbeitung der Formlinien gewährte. So gelangte man hier in fortschreitender Entwicklung zu einem selbständigen, die Farbigkeit ausschließenden Buchornament, das in der Folge besonders in der künstlerischen Schmuckgestaltung des Titelblattes seine Bedeutung erlangte und auch auf die Entwicklung der deutschen Titelblattornamentik eingewirkt hat. In Augsburg, wo schon in den Siebziger Jahren durch Günther Zainer die Holzschnittillustration eingeführt wurde, hat durch Burgkmair und in Nürnberg durch Dürer der graphische Schmuck im deutschen Buchdruck der Renaissance seine künstlerische Vollendung gefunden.

Der Übergang zum Stil der Renaissance vollzieht sich auch im deutschen Buchschmuck in erster Linie durch Übernahme einzelner figuraler und ornamentaler Elemente der italienischen Kunst. Ein hauptsächlich beliebtes Motiv, das, wie schon erwähnt, Ende des 15. Jahrhunderts häufig verwendet wird, bilden nackte Kinderfiguren, Putten, anfangs einzeln und in das Astwerk der Zweige hineingesetzt, später auch in Gruppen, Fruchtschnüre haltend oder wie architektonische Skulpturen an dem Aufbau des Rankenschmuckes mit besonderen Aufgaben beteiligt. Um einige frühe Beispiele zu nennen, sei das aus dem Kloster Medlingen in Bayern stammende Graduale — Cod. 23014 der Münchener Bibliothek — aus dem Jahre 1499 erwähnt; oder ein Breviarium des Stiftes St. Florian in Oberösterreich — Cod. XI. 437.

Die Freude der Miniatoren an der gotischen Rankenform erhält sich aber bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. Allerdings ändert sich mit der Zeit unter dem Einflusse des italienischen Renaissancegeschmackes auch die Form der Rankenblätter, die sich mehr der des Akanthusblattes annähert; die früher spitz auslaufenden Blätter werden nun run-

der und breiter geformt. Auch macht sich allmählich in der Linienführung der Ranken an Stelle der freien ungeordneten Bewegung die Vorliebe für gesetzmäßige, symmetrische Ordnung geltend; die Verschlingungen folgen einem bestimmten Rhythmus; es wird auf harmonische Wirkung mehr als früher Wert gelegt.

Zu gleicher Zeit wirkt aber auch der niederländische Naturalismus weiter fort, und häufig begegnet man auch noch nach der Mitte des Jahrhunderts in der Ausschmückung von Handschriften einem merkwürdigen Mischstil; es sind einzelne Seiten mit gotischen Ranken oder Streublumen verziert, während wieder der Randschmuck andrer ein lockeres Gefüge von Pflanzenranken, Säulen, Kandelabern, Vasen und Medaillen bildet.

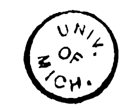
Als Beispiel dieses merkwürdigen Übergangsstils möchte ich den von dem Augsburger Miniator Jörg Gutknecht 1515 ausgemalten ersten Band des Tegernseer Psalteriums nennen, in dem gotischer Rankenschmuck mit Streublumen- und architektonischer Randverzierung wechseln. In dem bekannten Strochnerschen Gebetbuch in Salzburg, auf das Tietze schon hingewiesen hat[1], läßt sich an dem Randschmuck zweier Miniatoren, von denen der jüngere Altdorfer, der ältere vielleicht der Tiroler Maler Reisinger war, der Übergang von der Gotik zur Renaissance besonders augenfällig erkennen. Der ältere Miniator, von dem auch die bekannten Zeugbücher Maximilians in Innsbruck ausgeschmückt sind, malt schwungvolle bewegte Hahnenfußranken, während Altdorfer aus locker aneinandergefügten Elementen der Renaissancearchitektur, einzelner Figuren, Blumen- und Fruchtgirlanden den Schmuck der Randleisten bildet.

Auch der zweite Teil des berühmten Gänsebuchmissales in Nürnberg, von Elsner 1510 fertiggestellt, zeigt den Übergang zu neuen, von der Ornamentik des ersten Bandes vielfach verschiedenen Stilformen. Die einheitlich organische Rankenbildung erscheint nun schon gelockert; die Ranken sind oft aus einzelnen Zweigen gebildet, welche durch verzierte Ringe verknotet oder durch die Verschlingung der Zweige miteinander verbunden werden. In der Naturalisierung des figuralen Beiwerkes zeigt sich auch insofern ein Fortschritt, als dieses nun mehr selbständig und bildmäßig gestaltet wird, indem einzelne Szenen auf einen natürlichen Bodenausschnitt gestellt werden.

Zu den Hauptwerken der süddeutschen Miniaturmalerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehören die Arbeiten der Hauptmeister der Nürnberger Miniatorenfamilie Glockendon. Wenn diese auch am meisten die niederländische Art, die Verwendung natürlicher Blumen und Zweige sowie von Landschafts- und Genreszenen zum Schmuck der Randleisten, bevorzugen, so fehlt es doch in ihren Arbeiten nicht an ganz im italienischen Stil gehaltener Ornamentik. Vielfach werden Kupferstiche und Holzschnitte, in erster Linie Arbeiten Dürers, von ihnen gern als Vorlagen benutzt und so auch architektonische Titelumrahmungen des Buchholzschnittes in die Buchmalerei übertragen. Von Nikolaus Glockendons Arbeiten ist vor allem das bekannte Missale von 1524 und ein Gebetbuch für den Herzog Wilhelm IV. von Bayern in Aschaffenburg sowie eine Bibel in Wolfenbüttel zu nennen. Von Albrecht Glockendon besitzt die Nationalbibliothek in Wien ein prachtvolles für den genannten Herzog und seine Gemahlin Jakobäa bestimmtes Gebetbuch — Cod. 1880. Daselbst befindet sich auch ein für den Kardinal Albrecht von Brandenburg im Jahre 1533 von Georg Glockendon hergestelltes Gebetbuch in deutscher Sprache — Cod. 1847.

Von hervorragenden Augsburger Arbeiten sei noch des von dem Monogrammisten N. R. ausgemalten Gebetbuches des Mathäus Schwarz im oberösterreichischen Stift Schlägl Erwähnung getan. Dieses weist einen überaus reichen Schmuck aller in Be-

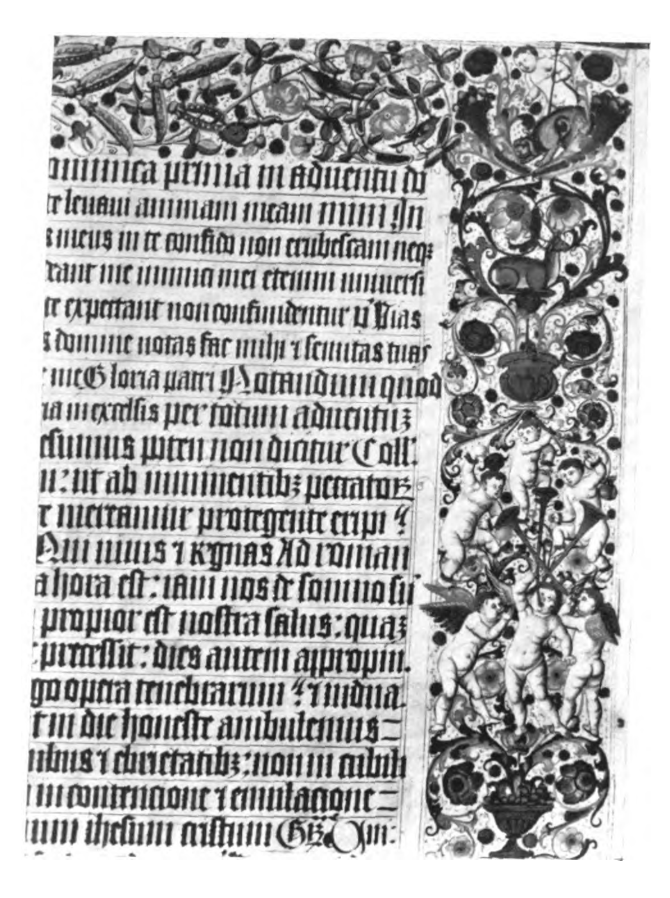
[1] Hans Tietze: Albrecht Altdorfers Anfänge. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege. Wien 1908.

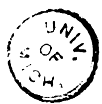


8. Gebetbuch Herzog Wilhelm IV. von Bayern · Wien, Nationalbibliothek · Cod. 1880



9. Monogrammist N. R. · Gebetbuch von 1523 · Wien, Nationalbibliothek · Cod. 4486





10. Kaisheimer Missale · München, Staatsbibliothek · Cod. 7901



11. Gänsebuch Missale. II. Teil. der St. Lorenzkirche in Nürnberg

tracht kommenden Stilarten auf; italienische Plaketten haben ebenso wie die Reliefs der Fuggerkapelle in St. Anna in Augsburg dem Miniator als Vorwurf gedient. Von diesem Miniator besitzt auch die Wiener Nationalbibliothek ein reich ausgestattetes, 1523 entstandenes Gebetbuch — Cod. 4486.

Je mehr sich die einheitliche, in sich geschlossene Rankenbildung lockert, um so mehr wird es notwendig, den aus losen Teilen oder einzelnen Gliedern bestehenden Randschmuck leistenartig zusammenzufassen. So bilden die symmetrisch gebildeten Ranken in dem prachtvollen Kaisheimer Missale von 1530 — München, Cod. 7901 — ein auch ohne Umfassungslinien leistenartig fest geschlossenes Ornament, das rahmenartig den Text umschließt. Bei Verwendung von Streublumen konnte man aber zur Erzielung einer den Text umfassenden Umrahmung der Einfassungslinien kaum entbehren. In wunderbarer Weise werden in Dürers Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch die losen Einzelteile und Glieder nur durch den einheitlichen Fluß der Linienbewegung zu einem Ganzen verbunden und zu einer geschlossenen Rahmenbildung zusammengefaßt. Der prachtvolle Gesamteindruck, der sich aus dem Farbenspiel des Rot und Schwarz der Lettern mit dem Grün, Violett oder Rosaton der Zeichnungen ergibt, ist erst durch Giehlows Faksimileausgabe weiteren Kreisen bekannt geworden.

BEITRÄGE ZUM WERK EINZELNER BUCHILLUSTRATOREN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

HILDEGARD ZIMMERMANN-BRAUNSCHWEIG

Die Erforschung des deutschen Einblatt-Holzschnitts der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geht dank der monumentalen Publikation Max Geisbergs[1] jetzt einem gewissen Abschluß insofern entgegen, als mit ihr das Material wohl nahezu restlos erschlossen vorliegen wird. Für die Buchillustration aber, deren Massen nur schwer eine erschöpfende Übersichtlichkeit ermöglichen, stellen sich der Forschung immer noch jene Schwierigkeiten unzureichender Unterlagen und Hilfsmittel entgegen, wie sie F. Dörnhöffer gelegentlich mit Recht charakterisiert und beklagt hat[2]. Wohl sind die wichtigsten Gruppen herausgehoben worden, vor allem in Beiträgen zu den Werken auch im Einblatt-Holzschnitt namhafter Künstler, denen sich wiederum manche in ihrem Stilcharakter festgestellte anonyme Hand anschließt. Doch nur eine umfassende systematische Publikation der Buchillustration des sechzehnten Jahrhunderts, die der Forschung restlosen Überblick und weitestgehende Vergleichsmöglichkeiten vermitteln würde, könnte den großen Aufgaben einer Klarlegung des Umfanges des Werkes der einzelnen Künstler, einer Aufteilung des anonymen Massenguts und einer Lösung all der vielfältigen Kopienverhältnisse wirklich völlig gerecht werden. Noch stecken aber die Vorarbeiten hierzu fast überall in den Anfängen und nur im Hand-in-Hand-Arbeiten mit der bibliographischen Forschung, die dem Ziele der Gesamtbibliographie der Reformationsdrucke zustrebt, dürfte die Verwirklichung der dringlichen Forderung solcher Publikationen zu erreichen sein. Hier wie dort aber müssen wir uns einstweilen immer noch bescheiden, zu dem erhofften Gesamtbau lediglich einzelne Bausteine heranzutragen[3].

I. HANS BALDUNG

Gegenüber der Reihe mit großer Sorgfalt vorbereiteter illustrierter Prachtausgaben des frühen sechzehnten Jahrhunderts, wie sie die Publikationen Kaiser Maximilians, Verlagswerke der Koberger, Stilkritik hier nicht durch Qualitätsurteile sich verführen lassen darf. Wohl mag es unseren heutigen künstlerischen Begriffen widersprechen, Werke höchster Blüte des Einzelholzschnittes und flüchtige Buchbilder von einer Hand ausgeführt zu denken;



Abb. 1 · Hans Baldung

zum Teil auch Schriften der Humanisten u. a. zeigen, verraten die eigentlichen Reformationsdrucke bei allem Reichtum ihrer Ausstattung sehr häufig die vorwärtsdrängende Erregung ihrer Entstehung in Flüchtigkeiten der Ausführung und in eigentümlich zusammengewürfelter Art der Bildbeigaben. Eine Berücksichtigung dieser Umstände ergibt, daß die doch unser Wissen, daß jeder Künstler jener Zeit zugleich Handwerksmeister war, dessen Arbeit nach Brot ging, deutet die verständliche Erklärung an. So ist es denn nicht angängig, Arbeiten geringerer Qualität, sobald sie Stilmerkmale der großen Künstler aufweisen, etwa ohne weiteres als Nachahmungen zu verdammen, sondern es gilt vielmehr auch in der

rasch hingeworfenen Zeichnung, im schlecht ausgeführten Schnitt noch die berühmte „Klaue des Löwen“ zu erkennen.

Wie im Falle Lukas Cranachs d. Ä., dem ein eigen ausgebildeter „Illustrationsstil“ nachzuweisen ist[4], tritt auch bei Hans Baldung in Straßburg den sorgfältig ausgeführten Arbeiten[5] eine Reihe skizzenhaft flüchtiger Holzschnittentwürfe zur Seite. Solche finden sich, bisher unerkannt geblieben, in einem typischen Reformationsdruck: einem Nachdruck ohne Ortsangaben des Cranachschen Passionals Christi und Antichristi[6].

Die Ausstattung dieser Ausgabe besteht außer einer der Cranachschen nachgebildeten Folge, c. 118 : 95 mm[7], aus einem großen Titelholzschnitt, mit Christus als Schmerzensmann zwischen Petrus und dem Papst mit Gefolge, 152 : 112 mm, einer Darstellung des Ablaßhandels auf der Straße, 117 : 92 mm[8], Christus als guter Hirte, 118 : 94 mm[9], und als Gegenstück zu diesem einem Spottbild auf den „Wolfspapst“, 118 : 94 mm[10]. Auffällige Ungleichmäßigkeiten der Ausführung lassen erkennen, daß eine Reihe verschiedener Hände hier am Werke waren, selbst innerhalb der Folge. Der bei weitem größte Anteil, 13 der 30 Holzschnitte, dabei das Titelbild, die drei eingefügten Darstellungen und neun der Folge[11], fällt einem den charakteristischen „Straßburger Stil“[12] vertretenden Meister zu.

Als eine, wenn auch flüchtige, so doch durchaus kennzeichnende Arbeit Hans Baldungs erweist sich Blatt 6 der Folge, der Fußfall des Kaisers vor dem Papst (Abb. 1). Die Anlehnung an das Cranachsche Vorbild ist nur ganz allgemeiner Art mit Übernahme der Anordnung der in der Diagonale hintereinander Knienden, von denen nur die Hauptfiguren beibehalten sind, während die im Hintergrund gedrängte Menge und weitere Geistliche neben Kardinal und Bischof fehlen. Auffälligerweise ist das Motiv des Pantoffelkusses in Wegfall gekommen und lediglich ein Knien und demütiges Verneigen des Kaisers vor dem Papst gegeben. Sehr deutlich tritt hier die Baldungs Holzschnitten eigentümliche intensive Wirkung großer heller Lichtflächen hervor, zu denen sehr gleichmäßig, aber dennoch flott hingestrichene Schattenpartien in Kontrast stehen. Zum Vergleich ist insbesondere der 1520 im Missale dioecesis Argentinensis bei Thomas Anshelm in Hagenau erschienene bezeichnete große Holzschnitt mit Christus am Kreuz, Schutzheiligen, Stifter und den sieben Sakramenten[13] heranzuziehen. Curjel reiht ihn der Folge zu den zehn Geboten von 1516 an, als „auf der gleichen Stilstufe“ stehend; eine Datierung vor 1520 scheint mir aber nicht notwendig anzunehmen, da die Zusammenhänge mit den Illustrationen von 1521 eng bestehen. Die Kopftypen, die im Passional-Holzschnitt in nichts etwa eine Anlehnung an Cranachs Original verraten, sind hier und dort einander aufs engste verwandt: der Kopf des vor dem Papst am weitesten zurück im Bilde knieenden Jünglings entspricht fast Zug für Zug dem des Beters links in der um das Kreuz gescharten Menge. Die in einer Spitze nach vorn gezogene Haarsträhne des Kaisers findet sich in gleicher Weise bei dem Mann mit dem Weihwasserwedel am Sterbebett. Die in der freien Hochrichtung ganz anders als bei Cranach zur Geltung gebrachte würdebewußte Kardinalsfigur hat die so überaus charakteristische Beschattung des Gesichts, die bei Baldung immer wieder nachzuweisen ist. Es geht nicht an, das Blatt anders denn als eigenhändige Arbeit Baldungs einzureihen.

Drei weitere Blätter der Folge, das erste: Christus entflieht der Königswürde, das dritte: Christi Dornenkrönung und das zwölfte: der Papst wird in der Sänfte getragen, schließen sich dem besprochenen Blatt mit dem Fußfall aufs engste an und weisen ihrerseits Merkmale Baldungscher Art auf. Freilich ist der Schnitt noch flüchtiger und roher als beim Fußfall und namentlich das erste Blatt erscheint völlig entstellt: nur die etwas bessere Durchführung des Baumschlags läßt es von der weiter unten zu erwähnenden Gruppe abgetrennt

hier sich einfügen. Eindrucksvoll erscheint die Gestalt Christi der Dornenkrönung, die in der Anordnung frei von Überschneidungen im eng umgebenden Halbkreis der Kriegsknechte wohlüberlegt zur Geltung gebracht ist. Die Sänftenträger des zwölften Blattes in ihren langen Gewändern zeigen wieder die charakteristischen Lichtflächen und Schattenpartien, die Gesichter sind in gleicher Weise wie die des Papstes und des Kardinals des Fußfalls beschattet.

Eine Reihe von sechs weiteren Blättern der Folge[14], die mehr oder minder getreu sich den Cranachschen Originalen anschließen, zeigt Beziehungen zu der Baldung-Gruppe, doch treten hier die Merkmale bedeutend abgeschwächt auf, so daß über die Eigenhändigkeit Zweifel bestehen bleiben. Der rohe Schnitt erschwert die Beurteilung. Es erscheint sehr wohl möglich, daß hier flüchtige Baldungsche Zeichnungen von anderer Hand auf den Stock übertragen wurden. Die Herstellung der Ausstattung des Nachdrucks muß in fieberhafter Eile vor sich gegangen sein. Der verbleibende Rest der Folge ist nochmals an zwei Hände aufzuteilen[15], so daß im ganzen die Tätigkeit von mindestens vier, wahrscheinlich fünf Meistern anzunehmen ist!

Eine eigenhändige Arbeit Baldungs vermeine ich auch in dem blattgroßen Holzschnitt zu des Celtis Libri Odarum, 176:126 mm, Straßburg 1513[16], zu erkennen. Der Entwurf des mit mythologischen Gestalten und Allegorien ganz im humanistischen Sinne erdachten Bildes ist auf Celtis selbst zurückzuführen[17], eine erste Ausführung desselben, in Zeichnung und Schnitt ungeschickt, in der Bildzusammenreihung recht anspruchslos, findet sich in der Nürnberger Ausgabe der Quatuor libri amorum von 1502[18]. Die außerordentlich geschickte Art aber, wie in der Komposition der Straßburger Neuausführung diese vom rein literarischen Standpunkt aus ersonnenen Einzelheiten zur Bildmäßigkeit gezwungen werden, verrät den geübten Künstler. Ein mit wohlbedachten Überschneidungen konstruierter Unterbau, mit großer von Säulen flankierter Mittelöffnung und seitlich schräg je zwei nischenartigen Feldern, gibt links Merkur und Herkules, rechts Phoebus und Bachus Raum und nimmt in der Mitte die Fons Musarum mit zwei kleinen nackten musizierenden Putten auf, über denen, klar vom querschraffierten Grunde sich abhebend, an Girlanden hängend, der Schild mit Celtis Monogramm und Spruchbänder in wirkungsvoller dekorativer Art angeordnet sind (man vergleiche dagegen die ungeschickte frühere Fassung!). Darüber erscheint, in gewichtigem, dem oberen Mittelteil rechts einen Abschluß verleihenden Sessel, die schreibend nach halblinks gewendete Halbfigur des Celtis, über dessen aufgeschlagenem Buch sich der feste Bau des Büchergestells erhebt, rechts davon in einem Felde einem Wandbild gleich über dem Kopf des Poeten Rabe und Schwan. Seitlich oben, auf Säulchen unter Maßwerk, links Minerva, rechts Cytherea. Lehrreich erscheint auch hier der Vergleich mit dem frühen Holzschnitt, in dem die Figur, trotzdem sie nahezu vollständig gegeben ist, nicht annähernd so zur Beherrschung des Bildes gebracht ist, wie hier die Halbfigur über bzw. hinter dem kanzelartig wirkenden Unterbau mit nachdrücklich betonter Mitte. Unbedingt auf Baldung weist die ausgezeichnete Durchführung der Dichterfigur, in der die gleiche Großzügigkeit der Auffassung wie in den großen Einzelbildnissen Baldungs sich ausspricht, so daß es kaum noch eines Hinweises auf charakteristische Einzelheiten der Zeichnung, wie etwa der Augen und der Schattenstriche darunter, bedarf.

Auf Baldung zurückzuführen sind auch drei Titeleinfassungen des zunächst in Straßburg, später in Tübingen tätigen Druckers Ulrich Morhard[19]. Handelte es sich hier auch um Bearbeitung fremder Vorlagen, die vermutlich einem direkten Wunsche des Auftraggebers zuzuschreiben sein dürfte, so finden sich in diesen handwerklichen Lohnarbeiten dennoch so ausgeprägte Züge Bal-

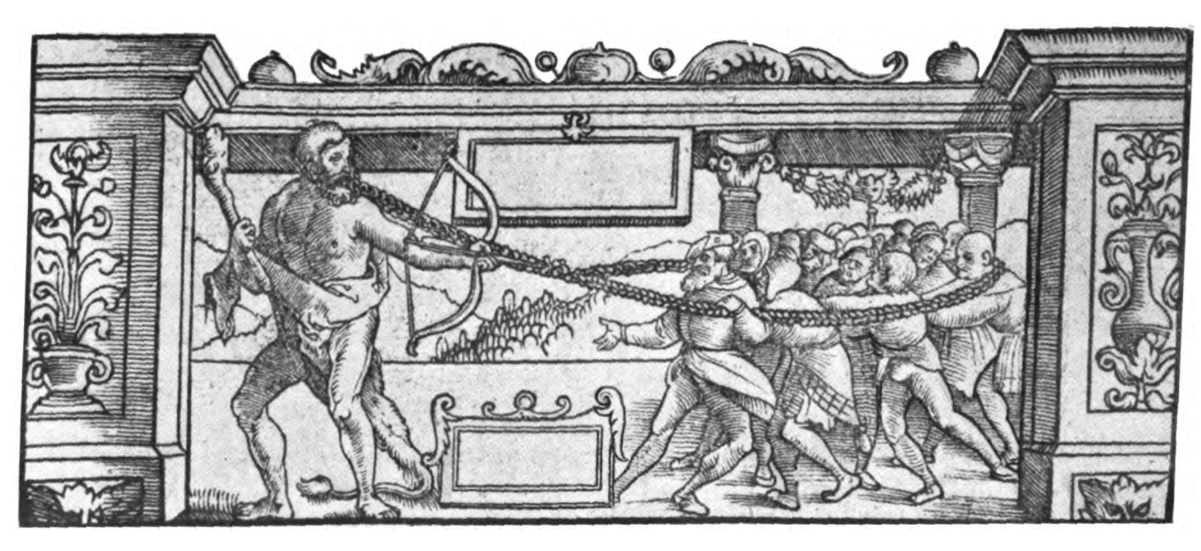


Abb. 2 · Hans Baldung



DE POENITENtia & confessione Secreta semper in Ecclesia dei obseruata, Contra Lutherum, libri duo.

IOANNE ECKIO authore.

Primitiuę Ecclesiæ ac Patrum obseruantias inuenies hic candide Lector & lætaberis.

Abb. 3 · Hans Baldung



dungscher Eigenart, daß sie nicht etwa nur auf Rechnung eines Nachahmers zu setzen sind. Gerade die gewisse Flüchtigkeit der Zeichnung, die kursorische Art, in der die Formen rasch hingeschrieben sind, läßt auf Sicherheit und die geübte Hand schließen: Nachahmer pflegen ängstlicher und ausführlicher zu Werke zu gehen.

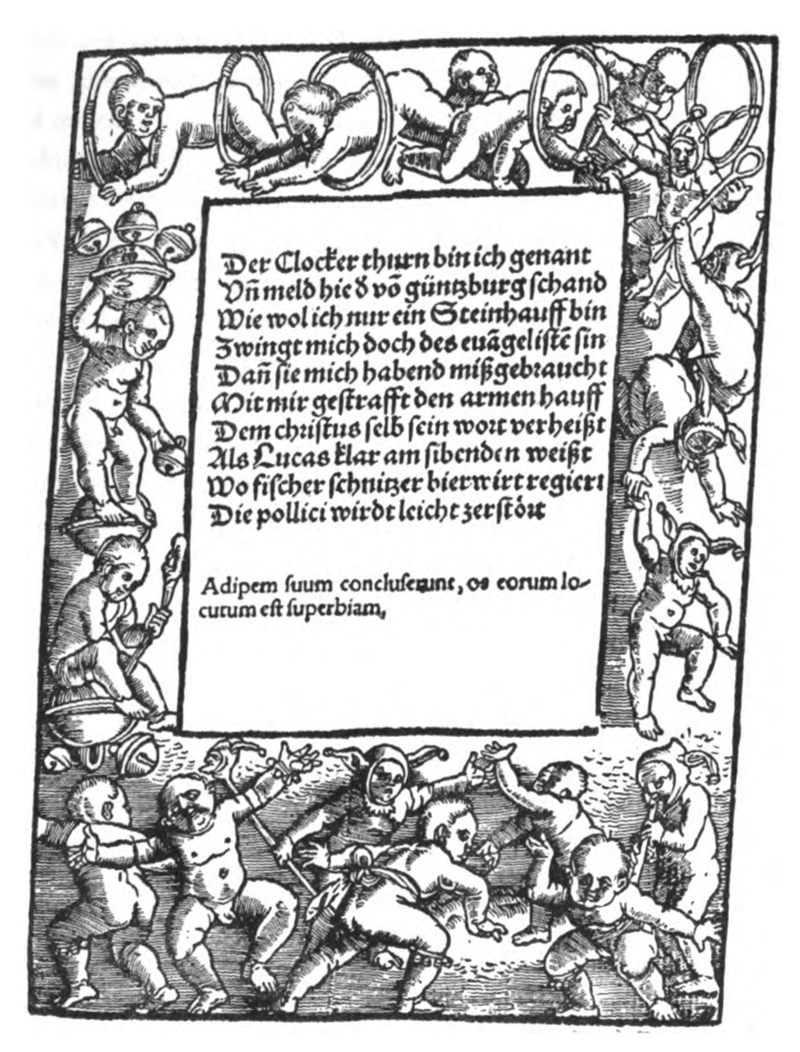
Die Folio-Einfassung mit dem Herkules Gallicus (unterer Teil Abb. 2)[20] geht im unteren Teil frei auf den Baseler Monogrammisten H F zurück[21], gibt aber eine sehr beachtliche Verbesserung, die einem Kopisten geringer Art kaum zuzutrauen sein dürfte: im Original des H F hält Herkules den Bogen an der Sehne(!), Baldung dagegen gibt eine Haltung, die den wirklichen Abschuß des Pfeiles denkbar sein läßt. Die Typen sind, wie im Falle der Benutzung der Cranachschen Originale, auch hier völlig verändert, und sie erweisen sich als solche, die bei Baldung wiederholt begegnen. Für die seitlichen Figuren dreier nackter Göttinnen und Amors diente in gleicher Weise die Titeleinfassung Ambrosius Holbeins mit der Schilderung des Hoflebens[22] zum Vorbild. Im oberen Teil sind (frei erfunden?) links Herkules, rechts Ödipus mit der Sphinx und in der Mitte als Lösung des Rätsels der Sphinx die drei Lebensalter gegeben. Baldungsche nackte Frauen, für die die kleinen, sehr seitlich, oft tief und weitauseinander angesetzten Brüste charakteristisch erscheinen, sind zum Vergleich in erster Linie heranzuziehen: so entspricht z. B. die Fortuna links unten in Haltung und Gestalt überraschend beziehungsreich dem Gemälde der Vergänglichkeit von 1529 in München[23]. Die Schraffenführung an den Aktfigürchen des Holzschnitts findet sich z. B. in der 1514 verwendeten Titeleinfassung mit dem thronenden Maximilian[24] in gleicher Weise und die großen, völlig weißen Lichtflächen wiederum sind das charakteristische Mittel Baldungs zur wirkungsvollen Durchbildung seiner Schnitte.

Die von Koegler[25] auffälligerweise dem Urs Graf zugeschriebene Quart-Einfassung mit Humanitas im Wagen, Minerva, Artemis und schildhaltendem Engelknaben[26] (Abb. 3) glaube ich entschieden hier anfügen zu müssen. Die Gruppe der Humanitas ist auf dieselbe Art von Urs Graf[27] übernommen, wie bei der Folioeinfassung H F und Holbein, in den Schnitten zum Passional Christi und Antichristi Cranach benutzt wurden: Widergabe der allgemeinen Anordnung mit Gestalten des eigenen Typenvorrats, für den im Falle der vorliegenden Einfassung vor allem die beiden Jünglinge mit den nach vorn hängenden Haarsträhnen charakteristisch sind. Im übrigen sei für die Zuschreibung wiederum auf den weiblichen Akt und auf die Schattengebung besonders in den Gesichtern hingewiesen.

Anregungen des Urs Graf liegen vielleicht auch dem dritten der hier in Frage kommenden Schnitte, der Quart-Einfassung mit spielenden nackten Knaben[28] (Abb. 4) zugrunde. Wenigstens finden sich bei diesem die Motive der durch Reifen springenden Knaben[29] und der mit Schellen übereinander angeordneten Knaben[30]. Wieder ist für die Zuschreibung auf Behandlung von Licht und Schatten hinzuweisen, sowie besonders auf die Augenzeichnung. Waltet in der Durchführung im einzelnen auch manche Flüchtigkeit und mag obendrein sorgloser Schnitt manches entstellt haben, so ist dem Ganzen doch mit dem lustig durcheinander bewegten Treiben dieser „Faschingsknaben“, wie Steiff sie nennt, eine geschickte Anordnung und ein flotter Zug nicht abzusprechen, und eine Gestalt wie der in Abwehrstellung zusammengehockte Knabe vorn rechts in der unteren Bildecke kann sich sehr wohl im Kreis Baldungscher Putten und Engelknaben behaupten[31].

Auch unter den Signeten Straßburger Drucker sind Arbeiten Baldungs erhalten[32]. So spricht sich seine Art aufs deutlichste in Reinhart Becks Signet mit dem wilden Mann[33] aus. Im charakteristisch scharfen Licht hebt sich die helle Gestalt von dem dunkel schraffierten Hintergrund ab; das verwitterte Gesicht, die Zeichnung der tiefliegenden Augen und die malerisch flotte Behandlung des

wehenden Bartes und der emporgesträubten Haarmähne verraten überdies ohne weiteres den Meister, dessen feines Werkchen hier auch in wohlgelungenem Schnitt zu voller Wirkung kommt. Auch die bung an Baldung mit dem sehr verwandten Schwan der oben besprochenen Celtis-Illustration zu vergleichen. Zumindest sehr nahe steht Baldung auch das Druckerzeichen des Johann Albrecht[36]



Der Clocker thurn bin ich genant
Vñ meld hie ð võ güntzburg ſchand
Wie wol ich nur ein Steinhauff bin
Zwingt mich doch des euãgeliſtẽ ſin
Dañ ſie mich habend mißgebraucht
Mit mir geſtrafft den armen hauff
Dem chriſtus ſelb ſein wort verheißt
Als Lucas klar am ſibenden weißt
Wo fiſcher ſchnitzer bierwirt regiert
Die pollici wirdt leicht zerſtört

Adipem ſuum concluſerunt, os eorum locutum eſt ſuperbiam,

Abb. 4 · Hans Baldung

aus einer Felsspalte emporsteigende Frau des Druckerzeichens Johann Knoblauchs[34] zeigt in der Durchbildung des Lichtproblems Baldungs Meisterschaft. Der mit sicherem dekorativen Gefühl dem kleinen Bilde eingefügte, schwungvoll gezeichnete große musizierende Schwan des Druckerzeichens Jacob Fröhlichs[35] ist für die Zuschreimit den zu seiten des Baumes der Erkenntnis angeordneten anmutigen Figürchen Adams und Evas.

II. LEONHARD BECK

Leonhard Becks Anteil an der Augsburger Illustration dürfte noch durch manche Zuschreibung zu erweitern sein. Tüchtige handwerksmäßige Ar-

SINNSTÖRENDE DRUCKFEHLER

NB. Die Lesart Durantius (S. 17, 21, 37) kommt neben Durandus vor; desgleichen die Lesart Zbinko (S. 30, 31) neben Zbinek und a Voragine (S. 21) neben de Voragine. — S. 29 links v. o. Z. 17 lies: Deckfarben. — S. 34 rechts v. u. Z. 14 lies: 23 044. — S. 38 links v. u. Z. 6 lies: aus einzelnen. — S. 49. Abb. 9. Unterschr. lies: BP nach Beham. — S. 50 links v. o. Z. 12 lies: nb.; ib. Z. 21 lies: 73 c; ib. rechts v. u. Z. 11 lies: 1524. — S. 52 links v. u. Z. 11 lies: Stöckels. — S. 53 links v. o. Z. 1 lies: Luthers; ib. rechts v. o. Z. 6 erg.: Anm. 87. — S. 58 rechts v. o. Z. 12 lies: Meyerpeck, ebenso S. 59 und 60; ib. links v. u. Z. 14 lies: bei Georg Rhau. — S. 61 rechts v. o. Z. 15 streiche: Anm. 124. — S. 78 links v. o. Z. 7 lies: Bibel[283]. — S. 85 erg.: Anm. 149a: Röttinger a. a. O. bei Nr. 17 und: Anm. 149b: Röttinger a. a. O. bei Nr. 20.



beiten charakterisieren ihn, denen gegenüber Burgkmairs vornehmer Pracht und Weiditz' lebendiger Schilderungskunst und dekorativer Fülle freilich meist eine gewisse Nüchternheit in Auffassung und Zeichnung anhaftet. Als ein Holzschnitt dieser Art erweist sich das Bildnis des Albrecht von Eybe[37], das in späteren Drucken Otmars das prächtige Bildnis desselben von Schäufelein[38] ersetzt und sich frei an dieses anlehnt, die Anordnung im ganzen übernehmend. Die enge Verwandtschaft dieses Holzschnitts mit der Beckschen Folge der österreichischen Heiligen[39] spricht nachdrücklich für die Zuweisung an Beck. Die Folge zeigt neben sorgfältig ausgeführten Arbeiten auch flüchtigere, und gerade solchen steht das auch im Schnitt recht trockene Eybe-Bildnis besonders nahe. Die schlecht gezeichneten knochenlosen Hände sind ganz charakteristisch, man vergleiche daraufhin die schreibende Hand des Gelehrten mit den Händen des Bettlers vorn links auf der Darstellung der hl. Waldetrudis[40], der auch die hochgezogenen Brauen aufweist. Ein ähnlich plattgedrücktes, ungeschickt gezeichnetes Gesicht wie Albrecht von Eybe hier hat dort z. B. die hl. Ursula[41]. Wiederholt findet sich in der Folge die schematische Strichelung an Wandflächen und Möbeln, die das Eybe-Bildnis beherrscht.

Becks Mitarbeit am Gilgengart Schönspergers[42], die von Dodgson[43] auf die eine Darstellung der Gregorsmesse beschränkt wird, glaube ich in größerem Umfange annehmen zu müssen. Die charakteristisch harte, trockene Schattenzeichnung bei den Titeleinfassungen scheint mir eher für Beck als für Breu zu sprechen und auch für die übrigen sonst Breu zugeschriebenen Holzschnitte bleibt zu erwägen, ob nicht doch Beck als Urheber in Betracht käme. Eine bisher kunstgeschichtlich unbeschriebene Titeleinfassung steht in engem Zusammenhang mit diesen Fragen: die Quart-Einfassung mit sitzendem Christus und Engeln, 168 : 122 mm. Der Zustand, in dem ich sie seit 1522 bei Silvan Otmar nachweisen kann[44] (Abb. 5), ist vielleicht nicht der ursprüngliche: die Annahme eines unzersägten Zustandes, möglicherweise sogar mit anderem oberen Mittelteil, liegt immerhin nahe. Zum Vergleich ist zunächst die Gregorsmesse heranzuziehen: Faltenwurf, Schattengebung, Wolkenzeichnung entsprechen sich aufs genaueste und finden auch z. B. im Teuerdank-Anteil Becks ihre Parallelen. Die Engelkinder aber scheinen mir von jenen der Folge der Gilgengart-Einfassungen[45]

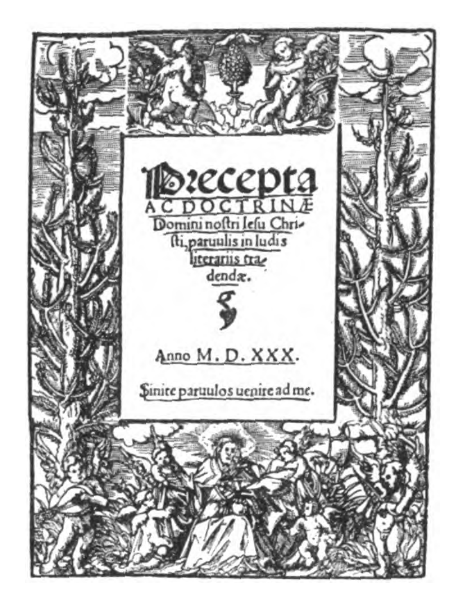


Abb. 5 · Leonhard Beck

nicht zu trennen und sehr wohl schließen sich auch die Christuskinder der Himmelskönigin, der Maria auf der Rasenbank und der hl. Anna Selbdritt hier an.

Eine Quart-Einfassung mit Kindern und Tieren[46], aus vier Stücken aneinandergefügt, 175 : 123 mm, ebenfalls Otmarscher Besitz[47], bringt die gleichen Typen und entsprechende Zeichenweise, so daß sie füglich ebenfalls für Beck in Betracht kommt.

III. BARTHEL UND SEBALD BEHAM[48]

H. Röttinger verdanken wir die Kenntnis von Barthel Behams Tätigkeit für den Holzschnitt[49].

Daß dem erstmalig aufgestellten Werk weitere Arbeiten in der Nürnberger Buchillustration sich anreihen, dürfte den Beweis Röttingers für die Einheitlichkeit und Selbständigkeit der ganzen Gruppe nachdrücklich erhärten. Es geht nicht an, sie dem Werke Sebalds anzufügen, von dem sie sich durch ganz ausgeprägte Sonderheiten sicher unterscheidet.



Abb. 6 · Barthel Beham

Eine verschiedentlich begegnende Oktaveinfassung mit großem, von vier Engelknaben gehaltenem Schild (Abb. 6)[50] schließt sich besonders eng der Folge zur Apokalypse[51] an. Der mürrische Ausdruck der recht unkindlichen Engelknaben ist für Barthel Beham ebenso charakteristisch wie die enge Umzirkelung des Augenspalts, die scharfknittrige Faltenzeichnung oder gewisse Schleuderhaftigkeiten wie die verzeichnete Schulter des Engelknaben oben links.

Als Darstellung des Atlas mit der Weltkugel (Abb. 7), c. 150 : 104 mm, dürfte die Illustration zu einem geographischen Werk des Johann Schonen[51a] anzusprechen sein, die im Typus des Königs ebenso wie in den seitlich sprießenden Gräsern Sebald Beham nahesteht, indessen in der Faltenzeichnung und der Bildung der Nase deutlich die

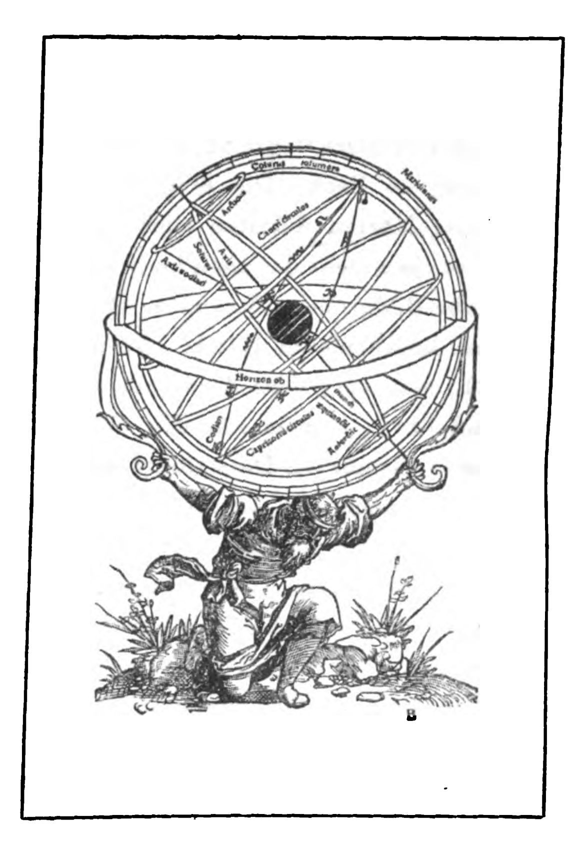


Abb. 7 · Barthel Beham

Hand Barthels verrät. Eine vergrößerte Kopie mit hinzugefügter Hintergrundslandschaft findet sich in den Ausgaben von Schoners Werken bei Berg und Neuber 1551 und 1561.

Eine typisch Behamsche Landsknechtsdarstellung, 83 : 63 mm, ein von Troßdirne und Troßbube begleiteter nach rechts schreitender Landsknecht, aber mit ausgesprochenem Zeichenstil Barthels, 1522 datiert, konnte ich bereits in anderem Zusammenhange nachweisen[52].

Es reiht sich ferner die in kleinen Bildmaßen, 79 : 70 mm, großfigurige Darstellung eines sitzenden Liebespaares an, die sich in später Verwendung bei der Kunigund Hergotin findet[53] und vermutlich identisch ist mit dem von Pauli Sebald zugewiesenen, in Einzeldrucken vorkommenden Holzschnitt[54]. Wiederum vermag ich hier solches ist es auch in Geisbergs „Einblatt-Holzschnitt" vertreten[56]. Wohl mag es zugleich als Exlibris gedient haben, doch findet es sich in vermutlich ursprünglicher Bestimmung als Buchillustration verwendet in Hartmann Maurus' Schrift zur Krönung Karls V.[57], 1523 bei Friedrich Peypus. Das Titelblatt dieser Schrift ist ein bisher unbeschrie-



Abb. 8 · Sebald Beham

nicht Sebalds Handschrift zu erkennen, wohl aber die ausgeprägten Merkmale der Barthel-Gruppe. Charakteristisch erscheint auch hier die Augenzeichnung, der scharf gezogene Nasenrücken des Jünglings und die breite etwas sorglose Art, in der das Ganze flott hingestrichen ist.

In den Nachträgen zum Verzeichnis des Sebald Beham-Werkes führt Pauli das feine Wappen des Hartmann Maurus als Einzelblatt auf[55] und als bener Schnitt, ohne Einf. c. 172 : 133 mm, Sebald Behams: eine breite Schriftrolle mit ornamental ausgestalteten Rändern, die den eingeschnittenen Titel enthält, darunter in außerordentlich schwungvoller dekorativer Gestaltung der kaiserliche Doppeladler mit Brustschild, unter ihm nochmals drei Zeilen Text[58] eingeschnitten. Beide Holzschnitte werden also wohl gleichzeitig aus dem besonderen Anlaß als Buchholzschnitte entstanden sein.

Drei ebenfalls von Pauli noch nicht erwähnte

Buchillustrationen Sebald Behams[59] zu Hans Sachsschen Dialogen seien hier nur kurz angeführt: Schuhmacher, Chorherr und Köchin[60], zwei Männer im Gespräch und eintretender Mann[61], Junker und Mönch[62].

Der für den „gottlosen Maler von Nürnberg" bezeichnenden Gruppe von gegen das Papsttum gerichteten Darstellungen reiht sich der Titelholzschnitt zur Practica auf das Jahr 1533[63] an (Abb. 8), 101 : 123 mm. Unter den Veranschaulichungen der angekündigten Planetenwirkungen des im Zeichen des Mars mit Saturn als Mithelfer stehenden Jahrs findet sich der Sturz des Papstes und seiner Geistlichen durch den Ansturm Saturns in einer geschickt zur Geltung gebrachten Gruppe geschildert. Typen Sebald Behams wie der langnasige Greis mit den tiefliegenden Augen, als der Saturn hier gegeben ist, oder der auf dem Löwen reitende Jüngling mit kurzem dichten Lockenhaar und vorspringendem runden Kinn, sind ebenso leicht zu erkennen wie seine kräftige flotte Zeichenweise mit dem kleinkräuseligen Faltengeknitter. Nach Röttingers Beschreibung zu urteilen muß der vorliegende Schnitt das Vorbild für die wesentlich kleinere, inhaltlich völlig übereinstimmende Darstellung Erhard Schöns[64] abgegeben haben.[65]

Ein weiterer unbeschriebener Holzschnitt, in dem sich Sebald Beham so recht als der „Kleinmeister" erweist, als der er nach seinen Stichen gekennzeichnet wird, findet sich in anscheinend später Verwendung bei Hans Guldenmund[66]. Die Darstellung, ein Ständchen, entspricht einem bevorzugten Gebiet des Künstlers. Die Anordnung in dem beschränkten Bildraum, 44 : 35 mm, ist ebenso geschickt wie wirkungsvoll. An einer von links schräg ins Bild hineingestellten überschnittenen Hausecke sitzt von vorn gesehen in reicher Tracht ein bärtiger Mann mit großem runden federbesetzten Hut, die Laute spielend, während in einer Fensteröffnung im Stockwerk über der unten befindlichen Tür eine Frau in Haube erscheint; die Lücke oben rechts füllt ein Wandarm mit Feuerkorb aus. Die außerordentlich feine, sorgfältige Durchführung, in der die Zeichenweise ebenso charakteristisch ist wie die Typen deutlich Sebald Behams Art aufweisen, reiht das kleine Blatt den künstlerisch bedeutsamsten der Buchillustrationen des Meisters an.

Für die Verbreitung Behamscher Kupferstiche um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts vermögen auch einige bisher im Kopienverzeichnis fehlende Holzschnitt-Buchillustrationen Zeuge zu sein. So gehen die drei großen geflügelten Evangelistengestalten des Monogrammisten C S in der niederdeutschen Oktavausgabe des Neuen Testaments 1551 in Wittenberg bei Veit Creutzer[67] gegenseitig getreu in starker Vergrößerung auf die Stiche Sebald Behams Pauli 58—60 zurück. — In der lateinischen Übersetzung von Luthers kleinem Katechismus in der Ausgabe Michel Lotthers in Magdeburg 1550[68] finden sich ebenfalls zwei Kopien nach Kupferstichen von Sebald Beham. Als Titelholzschnitt der Tod mit der Frau nach Pauli 151 gleichseitig getreu, aber vermutlich nicht nach dem Original direkt, sondern nach der bei Pauli unter a gegebenen Kopie, da der Holzschnitt wie diese einen Schnörkel neben der Inschrift hat; die Zeilenteilung der Beischrift (im Holzschnitt: ... HOMINE VE- || NVSTATEM MORS || ...) weicht indessen etwas ab. Der zweite Holzschnitt (Abb. 9) auf fol. (D[7])v kopiert bedeutend freier die Caritas Pauli 133: die Frau ist anstatt stehend sitzend dargestellt und verändert geradeaus blickend, hinzugefügt ist ein Baum mit dem Nest des Pelikans im Gipfel; die beiden Kinder und der Hund sind gegenseitig kopiert. Beide Schnitte sind dem in Magdeburg tätigen, der Cranach-Schule entstammenden Monogrammisten B P[69] zuzuweisen.

IV. HANS BURGKMAIR

Der Gruppe von Arbeiten Burgkmairs für Erhard Ratdolt[70] reiht sich ein kleiner bisher unbeschriebener Holzschnitt an, ein Engel mit Wappen,

ohne Einfassung etwa 58 : 58 mm. Er findet sich im Freisinger Chorbrevier[71] Erhard Ratdolts vom Jahre 1507. Der große Engel in langem, blusig gegürtetem Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln kniet nach halblinks gewendet, zwei Rundschilde haltend: links mit gekröntem Negerkopf, Reliquiar, das Wappen des Bistums Freising, rechts viergeteilt mit Löwen und Rauten das Wappen des Pfalzgrafen Philipp,



Abb. 9 · Monogr. EP und Sebald Beham

der, zunächst Administrator, 1507 Bischof der Diözese wurde. Sowohl der Engel wie die Wappen entsprechen der Darstellung unten in der Mitte des großen Holzschnitts mit den Schutzheiligen von Freising[72], nur fehlt die Schärpe des Engels schräg über der Brust. Daß es sich nicht um eine Kopie handelt, beweisen die freie zügige Durchbildung aller Einzelheiten, so daß bei Übereinstimmung des Typus und der Handschrift durchaus auf Eigenhändigkeit der Wiederholung geschlossen werden muß.

V. LUKAS CRANACH D. Ä. UND SEIN KREIS

Einige Beiträge (Illustrationen) zum Werk Lukas Cranachs d. Ä. konnte ich kürzlich bereits an anderer Stelle besprechen[73].

Der reichen Gruppe seiner Titeleinfassungen fügt sich eine Sedez-Einfassung mit zwei fackelhaltenden Engelknaben und großen Blattmasken an, 85 : c. 62 mm (Schriftfeld 44 : 35, Höhe unten 18, Breite rechts 14 mm), mit der hebräische Ausgaben der Propheten Nahum und Jona und des Predigers Salomonis 1524 in Wittenberg bei Joseph Klug geziert sind[73a]. Aus dem wohlbekannten Formenvorrat ist in gefälliger Durchführung mit der unerschöpflich variierenden Erfindungsgabe eine neue Fassung gegeben. Das Schriftfeld ist als Tafel gebildet, mit Blattkonsole unten, seitlich großen nach außen gewendeten bärtigen Blattmasken und einem Blattgesims oben, auf dem zwischen Blattornamenten zwei nackte, nach außen schreitende, zur Mitte sich zurückwendende Engelknaben mit Fackeln stehen. Der Grund ist schräg schraffiert.

Eine Oktaveinfassung mit Blattornamenten, Halbfigurenpaar und Schild mit Schlange am Kreuz aus vier aneinandergefügten Teilen, 123 : 89 mm (Schriftfeld 68 : 47, Höhe unten 31, Breite rechts 20 mm), die sich 1525 in Wittenberg bei Simphorian Reinhart befindet[73b], der verschiedentlich Cranachsche Arbeiten in der Ausstattung seiner Drucke aufweist (es sei hier nur an die Folge zu Adam von Fuldas Andachtsbüchlein erinnert), kann wohl des weiteren als eigene Arbeit des Meisters in Anspruch genommen werden, obwohl der etwas robuste Schnitt nicht allen Feinheiten der Zeichnung gefolgt zu sein scheint. Die scharfe nervöse Beweglichkeit der Blattumrisse spricht indessen sicher für Cranach selbst, ebenso die geschickte Erfindung des Ganzen mit den rahmenmäßig von unten her flott um das Schriftfeld herumgeführten Blattornamenten. Während der

Männerkopf durch den Schnitt entstellt scheint, weist der Frauenkopf die wohlbekannte zierlich-rundliche Puppenbildung in gut gelungener Durchführung auf und auch die Zeichnung des Frauenleibs läßt die im Kreise der Nachahmer stets vermißte Sicherheit der Hand, wie sie nur dem Meister selbst eignet, erkennen. Für die Plumpheit der in die Blattornamente eingefügten Trauben ist wiederum der Schnitt verantwortlich zu machen. Charakteristisch erscheinen der oben in drei Teilen eingerollte Schild unter der Mitte und die Körperlichkeit des Stammkreuzes (z. B. kein T-Kreuz!) und der Schlange daran; dies Signet bezieht sich hier indessen nicht, wie bei den Einfassungen Lotthers, auf den Drucker, sondern auf Melanchthon als Verfasser der im Druck vorliegenden Schrift.

Als eine charakteristische frühe sächsische Arbeit Lukas Cranachs d. Ä. möchte ich das Leipziger Druckerzeichen Melchior Lotthers d. Ä., den knieenden Mann mit dem Schild, der Lotthers Monogramm enthält, 99 : 85 mm[73b], in Anspruch nehmen. Im ungefügen Schnitt steckt hier eine außerordentlich gute Zeichnung verborgen. Besonders der Kopf ist bei näherer Betrachtung ausgezeichnet, die etwas hervortretenden Backenknochen und die knollige Nase sprechen ebenso wie die Augenzeichnung und die Arbeit mit hellem Licht und tiefem Schatten im Gesicht für Cranach d. Ä. Die Großzügigkeit des Entwurfs ist nicht zu verkennen. Der befremdliche Baumschlag indessen ist sehr wohl dadurch zu erklären, daß die lockere Hakenzeichnung im verständnislosen Schnitt schematisiert wurde.

Für Cranachs Mitarbeiter an der Offenbarung Johannis zu Luthers Septembertestament und an der Folge zur Erstausgabe von Luthers erstem Teil des Alten Testaments, dem mit Notnamen bezeichneten Meister der Zackenblätter[74], wurde inzwischen dank der in Georg Richolffs schwedischem Bibeldruck von 1540/41 neuerkannten Illustrationen seiner Hand das Monogramm MB gewonnen[75]. Seinen in Leipzig nachgewiesenen Arbeiten, zumeist Titeleinfassungen für verschiedene Drucker, glaube ich das Wappen des Hieronymus Emser[76], 101: 88 mm, anschließen zu sollen, dessen ungelenke „zackige" Art der seinen gleichkommt.

Den Leipziger Arbeiten schließt sich eine Oktav-Einfassung mit Säulen mit knienden Engelknaben und Wappen mit trinkendem Narren an, 120 : 85 mm (Schriftfeld 65 : 41, Höhe unten 31, Breite rechts 21 mm) (Abb. 10), die Wolfgang Stöckel in Dresden verwendet[77]. Mit den an Säulen hängenden Täfelchen entnimmt sie ein Motiv aus der 1524 datierten Quart-Einfassung mit Portal und Eule Melchior Sachses in Erfurt[78], im übrigen aber scheint kein bestimmtes Vorbild nachzuweisen. Die Blattzeichnung ist wiederum charakteristisch und die Engel mit den in kennzeichnender Weise verdrückten Gesichtern sind etwa mit den nächstverwandten auf der Luftschen Oktaveinfassung mit Putten und kurfürstlich-sächsischem Wappen zu vergleichen.

Auch bei Jakob Thanner begegnet eine Einfassung derselben Hand, die Quart-Einfassung mit Blattieren, Aufbauten und Medaillonkopf, 155 : 114 mm (Schriftfeld 96 : 67, Höhe unten 30, Breite rechts 23 mm)[78a].

Eine sehr eigenartige, in der Ausführung des Figürlichen ebenfalls den Meister der Zackenblätter verratende Oktaveinfassung mit wilden Leuten und Kindern im Geäst, 120 : 79 mm, ist 124 in Wittenberg verwendet[78b]. Sie geht frei auf die Einfassung Hans Schäufeleins zum Bilde der hl. Veronika B. 40 zurück, gibt die dort oben befindlichen Reiter unten gegenseitig wieder und kopiert ebenso seitlich des Schriftfeldes je einen der kletternden Knaben Schäufeleins. Oben sind, auf den Blättern der seitlichen Äste stehend, anscheinend frei gegeben rechts ein bärtiger Mann, links ein vom Rücken gesehener bekränzter Jüngling, die eine Girlande mit darauf sitzendem nackten Knaben halten.

Den Titelholzschnitten für Flugschriftendrucke Nikolaus Widemars in Eilenburg[79] reiht sich der zum Nachdruck der Wittenbergischen Nachtigall[80], 120 : 100 mm, an, eine gleichseitige freie Kopie nach dem Titelholzschnitt der Originalausgabe[81], bzw. dessen täuschender Kopie[82]. Die Nachtigall sitzt hier nicht wie im Original mitten im Baum, sondern auf einem nach links hervorragenden Zweige desselben; vor dem Gotteslamm stehen sechs Schafe. Wiederum ist es die ungefüge Art, die bei der nachgewiesenen sonstigen Tätigkeit des Meisters bei Widemar auch in dieser naturgemäß unpersönlicher erscheinenden Kopie auf die ausführende Hand schließen läßt.

In einer Ausgabe ohne Ortsangaben von 1525[82a], findet sich ein weiteres Titelbild des Meisters: Mann und Frau am Tisch und Bote, 146 : 106 mm. In einem überschnittenen Raum mit Fliesenboden, Balkendecke und einem Butzenscheibenfenster in der rechten Seitenwand steht ein langer Tisch schräg nach hinten rechts hin, hinter dem nebeneinander ein bartloser Mann in Mütze, mit redender Gebärde, und eine ihm den Kopf zuwendende Frau in Haube sitzen; auf dem Tisch liegt eine Rolle (Geldes?), vor dem Tisch vorn rechts steht ein junger Bursche im Hut, mit einem Schildchen auf der Brust, die Rechte redend erhebend.

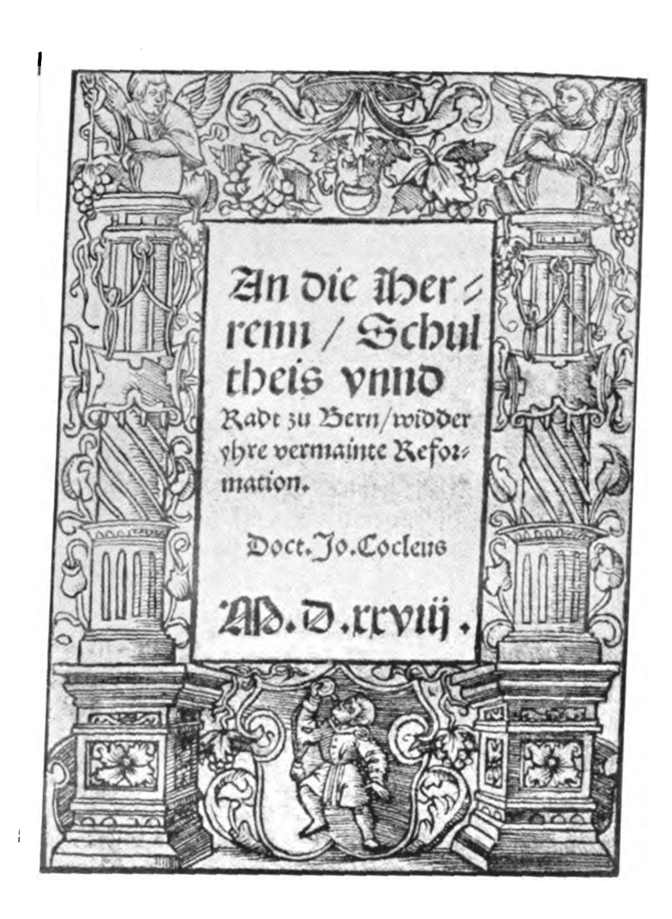


Abb. 10 · Meister der Zackenblätter

Der reizvollste Meister des Cranach-Kreises zu Beginn der Reformationszeit, den ich nach seiner schönen Quarteinfassung bei Melchior Lotther den Meister des Engelkonzerts benannte[83], tritt nunmehr durch einige weitere Zuweisungen klarer hervor. Bestechend erscheint an jener Einfassung der Entwurf, die gefällige Anordnung, während die Durchführung der Einzelheiten bei näherer Betrachtung doch mancherlei Schwächen erkennen läßt. In gleicher Weise ist eine bisher unbeschriebene ebenfalls Lotthersche Quart-Einfassung mit Säulen, spielenden Engelknaben und Christkind, 184 : 128 mm (Schriftfeld 132 : 87, Höhe unten 30, Breite rechts 20 mm) zu charakterisieren[83a]. Auf blattbedeckten Basen erheben sich seitlich zweiteilige Säulen mit einem Blattkranz in der Mitte und Perlschnüren an den Kapitälen. Engelknaben klettern an ihnen herum (links u. a. einer mit Bogen, rechts u. a. zwei mit Heugabel und Harke) und oben darauf sitzt je ein musizierender Engelknabe. Unten spielen auf Fliesenboden vor einer Nischenwand fünf Engelknaben, oben über dem Schriftfeld ist eine giebelfeldartige Nische gegeben mit Halbfiguren des Christuskindes und dreier Engelknaben. Die ansprechende Wirkung wird durch die muntere Fülle der Flügelknäblein erreicht, die im einzelnen indessen ebenso auffällige Ungeschicklichkeiten aufweisen wie ihre Kameraden im Geäst des Engelkonzerts. Die Beziehung zu der von mir a.a.O. dem Engelskonzert angeschlossenen Einfassung Köchels mit Säulen und Christkind zwischen zwei Engelknaben[83b] ergibt sich hier ebenfalls, durch die langen scharf eingeschnittenen Blattornamente, die eine Abstammung von Cranachscher Ornamentik verraten, aber deren Lebendigkeit und Vielseitigkeit völlig vermissen lassen. Blattornamente dieser Art finden sich nun auch auf der 1518 von Lotther in Leipzig verwendeten Folio-Einfassung mit den Dichtern am kastalischen Quell und musizierenden Halbfiguren[83c], 267 : 175 mm (Schriftfeld c. 143: 104, Höhe unten 86, Breite rechts 35 mm), von der desselben Druckers Quart-Einfassung gleichen Gegenstandes[83d] nicht zu trennen ist. Beide hat bereits Flechsig, ohne indessen näher darauf einzugehen, mit dem Engelskonzert zusammengestellt und sie als Gruppe von Jugendwerken für Hans Cranach in Anspruch genommen[83e]. An der Zusammengehörigkeit scheint hier nunmehr auch kein Zweifel, aber von Flechsigs sonstigem ‚Hans-Cranach'-Werk, das wiederum an Lukas Cranach d. Ä. zurückfällt[83f], bleibt die Gruppe durchaus geschieden. Wohl ist der Einfluß Lukas Cranach d. Ä. besonders auch in den Halbfiguren deutlich zu spüren, jedoch an Eigenhändigkeit ist keinesfalls zu denken. Daß die charakteristischen Ungeschicklichkeiten als jugendliche Unsicherheit gedeutet werden könnten, ist wohl zu erwägen. Eine Erklärung würde aber auch das auffällige A des Engelkonzerts verlangen[83g].

Die Folioeinfassung aber scheint mir den Weg zu einer anderen Hand zu weisen: nämlich zu dem Ende der zwanziger Jahre ebenfalls in Leipzig von mir nachgespürten Meister des Emser-Epitaphs[83h]. Bei ihm finden wir von Cranach abhängige Blattornamentik in gleicher magerer, flächiger Behandlung und bezeichnenderweise stimmt auch die Zeichnung des Baumschlags[83i] überein. Wenn ich für die Typen des Meisters des Emser-Epitaphs hinweisen konnte auf „sehr flachgedrückte Köpfe mit auffallend kleinen Gesichtern, in denen Auge, Nase und Mund sehr zierlich gebildet und eng zusammengerückt sind", so paßt die Angabe auffällig für den vom sonst übernommenen Cranach-Typus abweichenden bartlosen Mann der Folioeinfassung oben rechts: er erscheint den Aposteln des Auszugs[83i] aufs engste verwandt. So wird man wohl die Gruppe des Engelkonzerts als Frühwerke des Meisters des Emser-Epitaphs ansehen müssen. Daß in diesen etwa nunmehr „Hans Cranach" zu erblicken wäre, muß freilich

auch angesichts der Beziehungen zu Lothers Gegner durchaus fraglich bleiben.

Weiterhin verrät eine hübsche kleine Kopie, der eine Spur Wirkung des Engelkonzerts: die hl. Dorothea, etwa 50:32 mm, die als Titelholzschnitt zu einer „wunderbarlichen Zeitung" (mit Hans Sachs' Namen) erschien[84]. Es handelt sich hier um eine freie Nachbildung der Heiligen aus der erwähnten Titeleinfassung: die Heilige, vor einer Landschaft, in gleicher Tracht und mit gleichseitig ziemlich getreu kopiertem Kopf steht hier, während sie im Original sitzt und hält hier den im Original neben ihr stehenden Korb; das Christkind ist, links von ihr, gegenseitig getreu kopiert und greift mit der Rechten in den Korb.

Dem an Ungeschicklichkeit den Meister der Zackenblätter noch übertreffenden Meister des Paris-Urteils[85], der an seiner lockeren dürftigen Zeichenweise, die mit Cranachschen dekorativen Elementen wirtschaftet, sowie an perspektivischen Verstößen und Verzeichnungen aller Art leicht kenntlich ist, waren bisher nur Titeleinfassungen in Wittenberg und Erfurt nachgewiesen. Diesen schließt sich die im Entwurf (Cranachs?) originelle, in der Ausführung bezeichnend dürftige Quart-Einfassung mit Turnier zwischen Papst und Christus, 175 : 125 mm, an, die in einem Johann Grünenberg zugeschriebenen Drucke 1522 begegnet[85a].

Ihm fällt aber auch das Wappen des Bischofs von Meißen, Johann von Schleinitz, zu, 122:87 mm, das sich 1520 in dem von Melchior Lotther gedruckten Breviarium Misnense[86] findet. Den ohne jedes architektonische Empfinden gegebenen Portalen seiner Einfassungen reiht sich der Aufbau, in dem das Wappen steht, völlig an mit dem merkwürdigen Sockel und der fragwürdigen Nische, die zu keiner Einheit verbunden erscheinen; ähnliche aufgesetzte Schellen weist die Erfurter Einfassung auf und Figürchen gleicher Kümmerlichkeit wie die blasenden Engelknaben kehren auf fast allen seinen Arbeiten wieder. Die in der mangelhaften Zeichnung und dem schlechten Schnitt fast grotesk wirkenden Putten der Oktav-Einfassung mit musizierenden Engelknaben und dem Zeichen Valentin Schumanns, 115:79 mm (Schriftfeld 63:44, Höhe unten 29, Breite rechts 19 mm), treten als nächste Verwandte auf und sind daher ebenfalls für den „Meister" in Anspruch zu nehmen. Eine weitere Arbeit seiner Hand für Valentin Schumann glaube ich im Titelholzschnitt zu Huttens Nemo[88], Nemo gegen Hornissen kämpfend, 161: 110 mm, zu erkennen. Eine Folge von Initialen mit Evangelistensymbolen und Aposteln in starker Anlehnung an Lukas Cranach d. Ä. Illustrationsstil, ihm aber charakteristisch unterlegen, begegnet in der dänischen Ausgabe des Neuen Testaments in Leipzig bei Melchior Lotther 1524 und ist diesem Mitarbeiter Cranachs zuzuschreiben. Eine Quart-Einfassung mit Säulenportal und zwei Engelknaben mit Wappen[89] aus Wolfgang Stöckels Bestande, die im kräftigen Schnitt etwas abweichend wirkt, könnte nach der Gestaltung der Architektur und Zeichnung ihrer Dekoration ebenfalls hier in Frage kommen.

Soweit das noch nicht restlos erschlossene Leipziger Material schon einen Überblick gestattet, scheint es, daß der „Meister des Parisurteils" zusammenfällt mit dem von Nagler verzeichneten[89a], aber in der Geschichte der sächsischen Illustration bisher unbeachtet gebliebenen Monogrammisten I S. Die beiden bezeichneten Holzschnitte, die Nagler nur in Neudrucken des 17. Jahrhunderts kennt, Christus am Ölberg nach Lukas Cranach d. Ä. und das letzte Abendmahl Christi, datiert 1518, dürften Teile einer größeren Folge sein, deren ursprüngliche Verwendung aber noch nicht nachgewiesen werden konnte. Beide finden sich um 1530 in Leipzig bei Valentin Schumann einzeln verwendet in Schriften des Hieronymus Dungersheim[89b]. Ein Nagler unbekannt gebliebener, mit dem gleichen Monogramm bezeichneter und 1517

Männerkopf durch den Schnitt entstellt scheint, weist der Frauenkopf die wohlbekannte zierlich-rundliche Puppenbildung in gut gelungener Durchführung auf und auch die Zeichnung des Frauenleibs läßt die im Kreise der Nachahmer stets vermißte Sicherheit der Hand, wie sie nur dem Meister selbst eignet, erkennen. Für die Plumpheit der in die Blattornamente eingefügten Trauben ist wiederum der Schnitt verantwortlich zu machen. Charakteristisch erscheinen der oben in drei Teilen eingerollte Schild unter der Mitte und die Körperlichkeit des Stammkreuzes (z. B. kein T-Kreuz!) und der Schlange daran; dies Signet bezieht sich hier indessen nicht, wie bei den Einfassungen Lotthers, auf den Drucker, sondern auf Melanchthon als Verfasser der im Druck vorliegenden Schrift.

Als eine charakteristische frühe sächsische Arbeit Lukas Cranachs d. Ä. möchte ich das Leipziger Druckerzeichen Melchior Lotthers d. Ä., den knieenden Mann mit dem Schild, der Lotthers Monogramm enthält, 99 : 85 mm[73b], in Anspruch nehmen. Im ungefügen Schnitt steckt hier eine außerordentlich gute Zeichnung verborgen. Besonders der Kopf ist bei näherer Betrachtung ausgezeichnet, die etwas hervortretenden Backenknochen und die knollige Nase sprechen ebenso wie die Augenzeichnung und die Arbeit mit hellem Licht und tiefem Schatten im Gesicht für Cranach d. Ä. Die Großzügigkeit des Entwurfs ist nicht zu verkennen. Der befremdliche Baumschlag indessen ist sehr wohl dadurch zu erklären, daß die lockere Hakenzeichnung im verständnislosen Schnitt schematisiert wurde.

Für Cranachs Mitarbeiter an der Offenbarung Johannis zu Luthers Septembertestament und an der Folge zur Erstausgabe von Luthers erstem Teil des Alten Testaments, dem mit Notnamen bezeichneten Meister der Zackenblätter[74], wurde inzwischen dank der in Georg Richolffs schwedischem Bibeldruck von 1540/41 neuerkannten Illustrationen seiner Hand das Monogramm MB gewonnen[75]. Seinen in Leipzig nachgewiesenen Arbeiten, zumeist Titeleinfassungen für verschiedene Drucker, glaube ich das Wappen des Hieronymus Emser[76], 101: 88 mm, anschließen zu sollen, dessen ungelenke „zackige" Art der seinen gleichkommt.

Den Leipziger Arbeiten schließt sich eine Oktav-Einfassung mit Säulen mit knienden Engelknaben und Wappen mit trinkendem Narren an, 120 : 85 mm (Schriftfeld 65 : 41, Höhe unten 31, Breite rechts 21 mm) (Abb. 10), die Wolfgang Stöckel in Dresden verwendet[77]. Mit den an Säulen hängenden Täfelchen entnimmt sie ein Motiv aus der 1524 datierten Quart-Einfassung mit Portal und Eule Melchior Sachses in Erfurt[78], im übrigen aber scheint kein bestimmtes Vorbild nachzuweisen. Die Blattzeichnung ist wiederum charakteristisch und die Engel mit den in kennzeichnender Weise verdrückten Gesichtern sind etwa mit den nächstverwandten auf der Luftschen Oktaveinfassung mit Putten und kurfürstlich-sächsischem Wappen zu vergleichen.

Auch bei Jakob Thanner begegnet eine Einfassung derselben Hand, die Quart-Einfassung mit Blattieren, Aufbauten und Medaillonkopf, 155 : 114 mm (Schriftfeld 96 : 67, Höhe unten 30, Breite rechts 23 mm)[78a].

Eine sehr eigenartige, in der Ausführung des Figürlichen ebenfalls den Meister der Zackenblätter verratende Oktaveinfassung mit wilden Leuten und Kindern im Geäst, 120 : 79 mm, ist 124 in Wittenberg verwendet[78b]. Sie geht frei auf die Einfassung Hans Schäufeleins zum Bilde der hl. Veronika B. 40 zurück, gibt die dort oben befindlichen Reiter unten gegenseitig wieder und kopiert ebenso seitlich des Schriftfeldes je einen der kletternden Knaben Schäufeleins. Oben sind, auf den Blättern der seitlichen Äste stehend, anscheinend frei gegeben rechts ein bärtiger Mann, links ein vom Rücken gesehener bekränzter Jüngling, die eine Girlande mit darauf sitzendem nackten Knaben halten.

Den Titelholzschnitten für Flugschriftendrucke Nikolaus Widemars in Eilenburg[79] reiht sich der zum Nachdruck der Wittenbergischen Nachtigall[80], 120 : 100 mm, an, eine gleichseitige freie Kopie nach dem Titelholzschnitt der Originalausgabe[81], bzw. dessen täuschender Kopie[82]. Die

In einer Ausgabe ohne Ortsangaben von 1525[82a], findet sich ein weiteres Titelbild des Meisters: Mann und Frau am Tisch und Bote, 146 : 106 mm. In einem überschnittenen Raum mit Fliesenboden, Balkendecke und einem Butzenscheibenfenster in der rechten Seitenwand steht ein

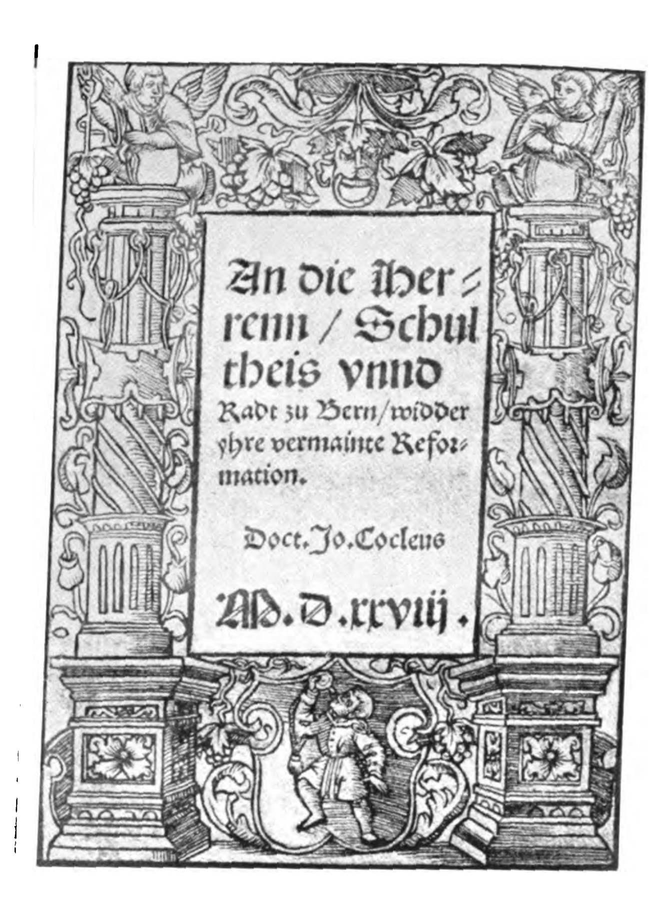


Abb. 10 · Meister der Zackenblätter

Nachtigall sitzt hier nicht wie im Original mitten im Baum, sondern auf einem nach links hervorragenden Zweige desselben; vor dem Gotteslamm stehen sechs Schafe. Wiederum ist es die ungefüge Art, die bei der nachgewiesenen sonstigen Tätigkeit des Meisters bei Widemar auch in dieser naturgemäß unpersönlicher erscheinenden Kopie auf die ausführende Hand schließen läßt.

langer Tisch schräg nach hinten rechts hin, hinter dem nebeneinander ein bartloser Mann in Mütze, mit redender Gebärde, und eine ihm den Kopf zuwendende Frau in Haube sitzen; auf dem Tisch liegt eine Rolle (Geldes?), vor dem Tisch vorn rechts steht ein junger Bursche im Hut, mit einem Schildchen auf der Brust, die Rechte redend erhebend.

Der reizvollste Meister des Cranach-Kreises zu Beginn der Reformationszeit, den ich nach seiner schönen Quarteinfassung bei Melchior Lotther den Meister des Engelkonzerts benannte[83], tritt nunmehr durch einige weitere Zuweisungen klarer hervor. Bestechend erscheint an jener Einfassung der Entwurf, die gefällige Anordnung, während die Durchführung der Einzelheiten bei näherer Betrachtung doch mancherlei Schwächen erkennen läßt. In gleicher Weise ist eine bisher unbeschriebene ebenfalls Lotthersche Quart-Einfassung mit Säulen, spielenden Engelknaben und Christkind, 184 : 128 mm (Schriftfeld 132 : 87, Höhe unten 30, Breite rechts 20 mm) zu charakterisieren[83a]. Auf blattbedeckten Basen erheben sich seitlich zweiteilige Säulen mit einem Blattkranz in der Mitte und Perlschnüren an den Kapitälen. Engelknaben klettern an ihnen herum (links u. a. einer mit Bogen, rechts u. a. zwei mit Heugabel und Harke) und oben darauf sitzt je ein musizierender Engelknabe. Unten spielen auf Fliesenboden vor einer Nischenwand fünf Engelknaben, oben über dem Schriftfeld ist eine giebelfeldartige Nische gegeben mit Halbfiguren des Christuskindes und dreier Engelknaben. Die ansprechende Wirkung wird durch die muntere Fülle der Flügelknäblein erreicht, die im einzelnen indessen ebenso auffällige Ungeschicklichkeiten aufweisen wie ihre Kameraden im Geäst des Engelkonzerts. Die Beziehung zu der von mir a.a.O. dem Engelskonzert angeschlossenen Einfassung Köchels mit Säulen und Christkind zwischen zwei Engelknaben[83b] ergibt sich hier ebenfalls, durch die langen scharf eingeschnittenen Blattornamente, die eine Abstammung von Cranachscher Ornamentik verraten, aber deren Lebendigkeit und Vielseitigkeit völlig vermissen lassen. Blattornamente dieser Art finden sich nun auch auf der 1518 von Lotther in Leipzig verwendeten Folio-Einfassung mit den Dichtern am kastalischen Quell und musizierenden Halbfiguren[83c], 267 : 175 mm (Schriftfeld c. 143: 104, Höhe unten 86, Breite rechts 35 mm), von der desselben Druckers Quart-Einfassung gleichen Gegenstandes[83d] nicht zu trennen ist. Beide hat bereits Flechsig, ohne indessen näher darauf einzugehen, mit dem Engelskonzert zusammengestellt und sie als Gruppe von Jugendwerken für Hans Cranach in Anspruch genommen[83e]. An der Zusammengehörigkeit scheint hier nunmehr auch kein Zweifel, aber von Flechsigs sonstigem ‚Hans-Cranach'-Werk, das wiederum an Lukas Cranach d. Ä. zurückfällt[83f], bleibt die Gruppe durchaus geschieden. Wohl ist der Einfluß Lukas Cranach d. Ä. besonders auch in den Halbfiguren deutlich zu spüren, jedoch an Eigenhändigkeit ist keinesfalls zu denken. Daß die charakteristischen Ungeschicklichkeiten als jugendliche Unsicherheit gedeutet werden könnten, ist wohl zu erwägen. Eine Erklärung würde aber auch das auffällige A des Engelkonzerts verlangen[83g].

Die Folioeinfassung aber scheint mir den Weg zu einer anderen Hand zu weisen: nämlich zu dem Ende der zwanziger Jahre ebenfalls in Leipzig von mir nachgespürten Meister des Emser-Epitaphs[83h]. Bei ihm finden wir von Cranach abhängige Blattornamentik in gleicher magerer, flächiger Behandlung und bezeichnenderweise stimmt auch die Zeichnung des Baumschlags[83i] überein. Wenn ich für die Typen des Meisters des Emser-Epitaphs hinweisen konnte auf „sehr flachgedrückte Köpfe mit auffallend kleinen Gesichtern, in denen Auge, Nase und Mund sehr zierlich gebildet und eng zusammengerückt sind", so paßt die Angabe auffällig für den vom sonst übernommenen Cranach-Typus abweichenden bartlosen Mann der Folioeinfassung oben rechts: er erscheint den Aposteln des Auszugs[83i] aufs engste verwandt. So wird man wohl die Gruppe des Engelkonzerts als Frühwerke des Meisters des Emser-Epitaphs ansehen müssen. Daß in diesen etwa nunmehr „Hans Cranach" zu erblicken wäre, muß freilich

auch angesichts der Beziehungen zu Lothers Gegner durchaus fraglich bleiben.

Weiterhin verrät eine hübsche kleine Kopie, der eine Spur Wirkung des Engelkonzerts: die hl. Dorothea, etwa 50:32 mm, die als Titelholzschnitt zu einer „wunderbarlichen Zeitung" (mit Hans Sachs' Namen) erschien[84]. Es handelt sich hier um eine freie Nachbildung der Heiligen aus der erwähnten Titeleinfassung: die Heilige, vor einer Landschaft, in gleicher Tracht und mit gleichseitig ziemlich getreu kopiertem Kopf steht hier, während sie im Original sitzt und hält hier den im Original neben ihr stehenden Korb; das Christkind ist, links von ihr, gegenseitig getreu kopiert und greift mit der Rechten in den Korb.

Dem an Ungeschicklichkeit den Meister der Zackenblätter noch übertreffenden Meister des Paris-Urteils[85], der an seiner lockeren dürftigen Zeichenweise, die mit Cranachschen dekorativen Elementen wirtschaftet, sowie an perspektivischen Verstößen und Verzeichnungen aller Art leicht kenntlich ist, waren bisher nur Titeleinfassungen in Wittenberg und Erfurt nachgewiesen. Diesen schließt sich die im Entwurf (Cranachs?) originelle, in der Ausführung bezeichnend dürftige Quart-Einfassung mit Turnier zwischen Papst und Christus, 175 : 125 mm, an, die in einem Johann Grünenberg zugeschriebenen Drucke 1522 begegnet[85a].

Ihm fällt aber auch das Wappen des Bischofs von Meißen, Johann von Schleinitz, zu, 122:87 mm, das sich 1520 in dem von Melchior Lotther gedruckten Breviarium Misnense[86] findet. Den ohne jedes architektonische Empfinden gegebenen Portalen seiner Einfassungen reiht sich der Aufbau, in dem das Wappen steht, völlig an mit dem merkwürdigen Sockel und der fragwürdigen Nische, die zu keiner Einheit verbunden erscheinen; ähnliche aufgesetzte Schellen weist die Erfurter Einfassung auf und Figürchen gleicher Kümmerlichkeit wie die blasenden Engelknaben kehren auf fast allen seinen Arbeiten wieder. Die in der mangelhaften Zeichnung und dem schlechten Schnitt fast grotesk wirkenden Putten der Oktav-Einfassung mit musizierenden Engelknaben und dem Zeichen Valentin Schumanns, 115:79 mm (Schriftfeld 63:44, Höhe unten 29, Breite rechts 19 mm), treten als nächste Verwandte auf und sind daher ebenfalls für den „Meister" in Anspruch zu nehmen. Eine weitere Arbeit seiner Hand für Valentin Schumann glaube ich im Titelholzschnitt zu Huttens Nemo[88], Nemo gegen Hornissen kämpfend, 161: 110 mm, zu erkennen. Eine Folge von Initialen mit Evangelistensymbolen und Aposteln in starker Anlehnung an Lukas Cranach d. Ä. Illustrationsstil, ihm aber charakteristisch unterlegen, begegnet in der dänischen Ausgabe des Neuen Testaments in Leipzig bei Melchior Lotther 1524 und ist diesem Mitarbeiter Cranachs zuzuschreiben. Eine Quart-Einfassung mit Säulenportal und zwei Engelknaben mit Wappen[89] aus Wolfgang Stöckels Bestande, die im kräftigen Schnitt etwas abweichend wirkt, könnte nach der Gestaltung der Architektur und Zeichnung ihrer Dekoration ebenfalls hier in Frage kommen.

Soweit das noch nicht restlos erschlossene Leipziger Material schon einen Überblick gestattet, scheint es, daß der „Meister des Parisurteils" zusammenfällt mit dem von Nagler verzeichneten[89a], aber in der Geschichte der sächsischen Illustration bisher unbeachtet gebliebenen Monogrammisten I S. Die beiden bezeichneten Holzschnitte, die Nagler nur in Neudrucken des 17. Jahrhunderts kennt, Christus am Ölberg nach Lukas Cranach d. Ä. und das letzte Abendmahl Christi, datiert 1518, dürften Teile einer größeren Folge sein, deren ursprüngliche Verwendung aber noch nicht nachgewiesen werden konnte. Beide finden sich um 1530 in Leipzig bei Valentin Schumann einzeln verwendet in Schriften des Hieronymus Dungersheim[89b]. Ein Nagler unbekannt gebliebener, mit dem gleichen Monogramm bezeichneter und 1517

datierter Holzschnitt mit hl. Bischof und hl. Johannes Evangelista mit Bischofswappen, 108 : 87 mm, begegnet als Titelbild bei Melchior Lotther 1517[89c]. Die sehr auffällige große Jahreszahl mit charakteristischen Formen, besonders der in einem Haken nach unten ausgezogenen Einser kehrt in gleicher Weise, nur 1518 statt 1517, wieder auf einem unbezeichneten Holzschnitt mit Darstellung der Verleihung der Bischofswürde an Johann von Schleinitz[89d], 133 : 98 mm, der auch sonst deutlich die gleiche Hand verrät. Hier nun findet sich in dem perspektivisch völlig verunglückten Thron, in dessen ungeschickten Blattornamenten und in der dem bekrönenden Rundgiebel aufgesetzten Schelle die Beziehung, die durchaus auf den Meister des Parisurteils deutet. Ein weiterer, in übereinstimmender Form 1518 datierter Holzschnitt mit dem hl. Godehard[89e], 95 : 81 mm, schließt sich an. Freilich bleibt nicht zu übersehen, daß bei dieser Verschmelzung eine „Entwicklung" von kompakter zu lockerer Zeichenweise anzunehmen wäre, wie sie aber immerhin bei den lediglich kopierend oder nachahmend zu Werke gehenden „Meistern" je nach den gegebenen Einflüssen oder Vorlagen sehr wohl statthaben kann.

VI. WOLF HUBER

Der wichtigste Beitrag zum Werke des Wolf Huber in jüngster Zeit dürfte der schöne Fund Max Geisbergs sein, der zur Identifikation des von 1505 bis 1514 in Nürnberg nachweisbaren Druckers und des Passauer Holzschnittzeichners und Malers führte, nämlich der Kalender von 1509[90]. Da das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe leider gerade auch im Holzschnitt defekt ist, möchte ich bei der Wichtigkeit dieser seltenen Illustration meinen in vielleicht nicht allgemein zugänglicher Weise[91] gemachten Hinweis auf eine späte Wiederverwendung des Holzschnitts hier wiederholen. Sie findet sich in der bereits in Abschnitt III (vgl. Anm. 52) herangezogenen böhmischen Übersetzung der Tragoedia nova Pammachius des Thomas Naogeorgus 1546 in Nürnberg bei Christoph Gutknecht, und zwar in einem zweiten Zustande. Der Stock ist seitlich scharf beschnitten, so daß die Breite nur mehr 80 mm gegenüber etwa 90 mm des ursprünglichen Zustandes mit doppelter Einfassung beträgt. Aus dem Fahnentuch des Landsknechts ist ein großes Stück herausgeschnitten. Dagegen ist die im Kalenderexemplar fehlende volle Höhe mit der doppelten Einfassung mit 102 mm erhalten. Die zunächst nicht klar zu erfassende Darstellung erweist sich nun deutlich als eine Illustration zu einer der beliebten auf Planetenkonstellationen beruhenden Prognostiken, denn dem Skorpion in der Fahne des Landsknechts schließt sich der Widder an, auf dem er steht, und in der rechten unteren Bildecke der kleine kniende, nach halblinks gewendete Schütze. Bei der Verwendung als Szenenbild für die Tragödie ist man offensichtlich bemüht gewesen, die älteren Beziehungen zu zerstören: wie aus der Fahne das Stück mit dem Skorpion herausgeschnitten wurde, so auch unten zwischen Widder und Schütze das ganze Mittelstück, das vermutlich eine weitere Figur des Tierkreises aufwies.

VII. GEORG LEMBERGER UND DER MEISTER DER JAKOBSLEITER

Ein in allerjüngster Zeit unternommener Versuch, am Werke Georg Lembergers einen Abstrich zu unternehmen, der es aufs schwerste treffen müßte, zwingt zu erneuter Untersuchung. Ich muß freilich bekennen, wenn es nicht eine so mannigfaltig trefflich bewährte Forscherin wie E. Tietze-Conrat wäre, die den (1522 datierten) Holzschnitt mit den Hll. Adalbert, Sigmund, Veit und Wenzel aus des Leipziger Lotther Missale Pragensis[92] jetzt Grünewald geben zu müssen glaubte[93], würde mir die Führung des Nachweises, daß es sich hier in der Tat, wie Rötinger erkannte, nur um eine Arbeit eben Georg Lembergers handeln kann, vorkommen, als ob man mit Kanonen nach Spatzen schösse. So

aber verleiht der Name der Behauptung Gewicht und methodische Fragen spielen in die Betrachtung dieser Dinge wesentlich hinein. Allein auf Grund einer ebenso anregenden als geistreichen Zergliederung des kompositionell-künstlerischen Gehalts der Darstellung im Vergleich mit dem gewisse (zunächst vielleicht verblüffende) Analogien bietenden, um etwa zwei bis drei Jahre später anzusetzenden Dombild Grünewalds mit den Hll. Erasmus und Mauritius (München) kommt Frau Tietze-Conrat zu der Folgerung, daß der Entwurf zum Holzschnitt ebenfalls nur von Grünewald herrühren könne und eine Vorstufe zu dem Gemälde darstelle. Nun soll die Bedeutung allgemein künstlerischer Werte auch in Fragen der Stilkritik hier gewiß nicht unterschätzt werden, aber sie als alleiniges ausschlaggebendes Beweismittel gelten zu lassen (worauf es im vorliegenden Falle hinauskommt), hieße denn doch der Willkür Tor und Tür öffnen. Auch ist das hier berührte Problem: Grünewald, der Nur-Maler als Zeichner für den Holzschnitt gewonnen, zu verantwortungsvoll, um auf Grund eines durch allgemeine Eindrücke gefaßten Urteils gelöst zu werden. Der Vorwurf, Lembergers Werk, das doch den wichtigsten Ausgangspunkt der Untersuchung zu bilden hätte, nicht zu kennen, kann Frau Tietze-Conrat leider nicht erspart bleiben. Die wenigen Abbildungen, die Röttinger in seinem von ihr herangezogenen Aufsatze gibt, genügen um so weniger nicht einmal zur flüchtigen Orientierung, als in ihnen, wie in Röttingers Verzeichnis, die Scheidung zwischen dem Werk des Meisters und dem eines Nachahmers noch nicht zum Ausdruck gekommen ist. Mein Versuch[94], in dieser Hinsicht auf Grund umfangreichen Materials zur Klärung und damit zur scharfen Hervorhebung des bedeutenden Lembergerschen Originalwerks zu kommen, ist, wie ich bemerken darf, von Röttinger angenommen worden. In bequemster Zugänglichkeit ist inzwischen ein Hauptteil des Lembergerschen Holzschnittwerks, die verschiedenen Folgen von Bibelillustrationen, in Abbildungen erschlossen[95]. Aber nur mit einem flüchtigen Blick hat Frau Tietze-Conrat lediglich die Abbildungsproben aus den Wittenberger Ausgaben bei Muther gestreift, und unglücklicherweise wird als einzig erwähnenswertes Beispiel von Lembergers Art just ein Holzschnitt, der nicht von Lemberger stammt, von ihr herangezogen: der sitzende Josua ist seit alters unbestritten und mit Recht im Cranach-Werke, sei es unter dem Namen Lukas d. Ä., Hans oder wiederum Lukas d. Ä.[96] aufgeführt, was allerdings die auch hierbei vorgebrachte Vermutung auf Grünewald gewissermaßen gerechtfertigt und erklärlich erscheinen läßt.

Außer Frage steht die Berechtigung der hohen Einschätzung des Heiligen-Holzschnitts, die jedenfalls in der Zuweisung an Grünewald liegt. Es wäre also der Nachweis zu geben, daß Lemberger aus eigener Kraft zur Hervorbringung solcher künstlerischen Leistung fähig war. Da sollte denn doch auch das dem gesicherten, bezeichneten Holzschnittwerk aufs engste verbundene bedeutendste Gemälde seiner Hand, das Schmidtburg-Epitaph in Leipzig[97] herangezogen werden, in dem es an Kühnheit und Originalität der Erfindung wahrhaftig nicht mangelt. Und neben der Fülle überraschender Wendungen in den Bibelfolgen sei vor allem auch der beiden blattgroßen Darstellungen gedacht, die in der Schwedischen Bibel von 1540/41[98] sich erhalten haben, mit Josua inmitten der in geschickter Tiefenausnutzung angeordneten Männer (ein zum Vergleich von Kompositionsgedanken besonders geeignetes Blatt) und mit der in wohlüberlegter Bildgliederung reich ausgestalteten Geschichte Hiobs. Den zahlreichen Beziehungen der Ornamentik des Heiligen-Holzschnitts zum gesicherten Lemberger-Werk, in dem die Blattbüschel mit quellenden Früchten, die energisch eingerollten großen Blätter und die füllhornartigen Bandgewinde in derselben kräftigen Handschrift immer wieder begegnen[99], soll hier nicht einmal ausschlaggebende Bedeutung beigemessen werden, da sie ja als Zutat zu Grünewalds

Entwurf angesehen werden könnten. Daß aber auch die von Frau Tietze-Conrat als Anhaltspunkte für ihre Zuweisung herangezogenen Merkmale „malerische, auf starke Licht- und Schattenwirkung ausgehende Sprache, die freien Effekte, zu denen gewiß auch die wie vom Windhauch verzogenen Heiligenscheine gehören", just auch charakteristische Merkmale Lembergerscher Kunst sind, dürfte wichtiger erscheinen. Allein schon ein Blick auf die Heiligenscheine der zeitlich unmittelbar folgenden bezeichneten Evangelisten und Apostel zu Lotthers Oktavausgaben des Neuen Testaments hätte eigentlich für die Bestätigung von Röttingers Zuweisung genügen können. Wie aber trotz der „malerischen" Gesamthaltung in echt holzschnittgemäßer Weise die Linie Trägerin des Ausdrucks ist, und wie sie eine stark persönliche, seltsam krause und erregte Sprache spricht, das ist Lembergers ureigenste Art, der Grünewald so fern steht wie nur je ein „Nur-Maler" der Graphik. Und wer diese im Gesamtwerke des Künstlers (auch in seinen Gemälden verleugnet sie sich nicht) erfaßt hat, wird sie unschwer in dem in Frage stehenden Holzschnitt wiedererkennen, nicht wie sie einen fremden Entwurf nachbildet, sondern wie sie frei schaffend am Werke ist. Fast erübrigt es sich, auf die durchaus Lembergerschen Typen zumindest drei der Heiligen noch hinzuweisen, wie Sigmund und Wenzel seinen Aposteln der oben erwähnten Folge aufs engste verwandt erscheinen, wie das Jünglingsgesicht Veits, auch in der Beschattung, dem mit den Ältesten am Thron Gottvaters knienden Johannes der Offenbarung entspricht; daß aber auch der bildnismäßig anmutende Charakterkopf des hl. Adalbert Lemberger wohl zuzutrauen ist, dürfte wiederum durch die Fülle der charakteristischen Köpfe auf dem Schmidtburg-Epitaph erwiesen sein.

Wie frei Lemberger schafft, selbst wo ihn der Auftrag an ein fremdes Vorbild bindet, hat seine Bearbeitung von Cranachs Apokalypse gezeigt und erweist sich wiederum in der Oktav-Einfassung mit Flötenbläser und Dudelsackspieler auf Säulen[100], 105 : 78 mm (Schriftfeld 67 : 41 mm, Höhe unten 24, Breite rechts 19 mm). Georg Rhau, der als Wittenberger Drucker der Erstausgaben von Luthers großem Katechismus vermutlich mit regem Interesse die Ausstattung der andernorts folgenden Drucke zur Kenntnis genommen haben wird, dürfte, selbst mit künstlerischer Empfänglichkeit begabt, Gefallen gefunden haben an der in der Nürnberger Ausgabe Hieronymus Formschneiders 1531[101] verwendeten Titeleinfassung des Meisters der Birgittenoffenbarung[102], die hier in einem zweiten Zustande mit einem Einschiebsel Erhard Schöns auftritt[103]. Denn schon seine Ausgabe des folgenden Jahres[104] bringt die freie Nachbildung derselben, die in ebenso interessanter wie lehrreicher Wandlung der Vorlage die Merkmale Lembergerscher Kunst aufweist. Die zierlichen Säulchen sind durch die kräftigen bauchigen, von eingerollten Blattornamenten umfaßten bekannten Säulenformen Lembergers ersetzt, sie stehen auf Sockelplatten, die von je zwei der derben nackten Buben getragen werden, wie sie sich auf fast allen Einfassungen Lembergers so munter tummeln: daß dabei der eine links nach einem der säulentragenden Knäblein des Birgittenmeisters kopiert ist, spricht sich in der völlig veränderten Handschrift kaum noch aus. Ebenso sind die Musikanten auf den Säulen weitaus derber gestaltet. Die, wie das übrige gegenseitig, ziemlich getreu kopierte Halbfigur Erhard Schöns ist hier ohne Flügel gegeben.

Der Überschuß an urwüchsiger Kraft, der in jener robusten Formgebung sich auslebt, die Lemberger so wesentlich von dem aufs Zierliche gerichteten Meister der Jakobsleiter unterscheidet, zeigt sich wiederum in einer bisher unbeschriebenen Oktav-Einfassung mit drei Knaben mit fruchtgefüllten Blattornamenten (Abb. 11), 114 : 81 mm (Schriftfeld 84 : 56, Höhe unten 19, Breite rechts 12 mm), die sich in Leipzig bei Nicolaus Faber (= Nickel Schmidt) findet[105]. Der von Kör-

per zu Blatt um das Schriftfeld herum durchgeleitete Schwung, die (unbekümmert um Verzeichnungen!) energiegeladene kleine Koboldgestalt des Knaben unter dem Schriftfeld, die großen Formen der Blätter, die kraftgeschwellten Schraffen, alles drückt der kleinen Gelegenheitsarbeit den Stempel von Lembergers eigenster Art auf.

Tätigkeit um die Mitte der dreißiger Jahre sich auf Magdeburg konzentriert, dürfte die Magdeburger Einfassung wohl in erster Linie als Original in Frage kommen. In dem Druck von 1535[106], in dem sie verwendet ist, scheint sie oben verschnitten zu sein und mißt so 89 : 66 mm, während die in Wittenberg 1538 bei Hans Lufft (erstmalig?)[107] verwendete Ein-


CONFA=
BVLATIONES TI
ronum literarioru, adamus=
sim colloquioru Erasmi Ro
terodami, Autore Her
manno Schottennio
Hesso.

ET AB AVTORE,
recognitæ, & Auctæ,

Triginta conuiuijs lepidissimis.

M. D. XXXII.

Abb. 11 · Georg Lemberger

Eine weitere Oktav-Einfassung mit Portal mit Girlanden und Blattfüllhörnern, die, ebenfalls in der kräftigen eigenhändigen Weise ausgeführt, die bekannten vegetabilen Ornamente und Architekturteile zu wirkungsvoller Dekoration vereinigt, begegnet in zwei Stöcken in Magdeburg und Wittenberg, bisher mir freilich leider nur in schlechten Abdrücken, die die Beurteilung von Original und Kopie erschweren, bekannt. Da Lembergers fassung 94 : 68 mm mißt. Vor Wandpilastern mit vielfach profilierten Gebälkvorsprüngen stehen Säulen mit Blattwerkkapitellen. Aus der runden Öffnung eines auf den Pilastern ruhenden Bogens hängt an einer kleinen Blattgirlande eine Schelle herab, dahinter treffen sich zwei große von den oberen Bildecken herabhängende, von Bändern umwundene Blattwerk- und Fruchtgirlanden. Unten vor dem Sockel stehen gegeneinander zwei füllhorn-

artige Blattornamente, denen runde Früchte entquellen. Die Magdeburger Einfassung hat rechts neben den Basen der linken Seite ein Stück einer weißen Sockelplatte, das der Wittenberger fehlt und große Haken als Schraffen auf den Säulen, während die Wittenberger auf den Säulen zwei Parallelreihen von kleinen Haken gibt.

Ein Holzschnitt mit dem Schlickschen Wappen, 66 : 70 mm, der 1529 in Leipzig bei Valentin Schumann begegnet[107a] verrät in den beiden stämmigen nackten Knaben, die den sich einrollenden Schild halten, deutlich Lembergers Hand. Das üppig quellende Fleisch ist mit kräftigen Parallelschraffen, die die Freude an der Energie der Linie bekunden, modelliert, die Augen sind, wie so oft bei Lembergers skizzenhafter Art, pupillenlos. Die kleine Darstellung verleugnet nicht die auf große Form strebende Art des Meisters.

Den neu zugewiesenen Titeleinfassungen Lembergers stehen wiederum fast zu gleicher Zeit, am gleichen Ort solche des Meisters der Jakobsleiter gegenüber, die ebenso von Lembergers Ideenvorrat wie von seiner Ornamentik zehren, aber die charakteristische Übersetzung in das bis zum Manierismus Gezierte zeigen, mit etwas ängstlich-kleinlicher, aber nicht ungefälliger Handschrift hingeschrieben. So erscheint seit 1529 bis Georg Rhau mit dessen Initialen (mit den beigesetzten ·K K·) im Schild eine Sedez-Einfassung mit Blattfiguren und Säulenaufbauten, 82 : 62 mm (Schriftfeld 53 : 46, Höhe unten 17, Breite rechts 8 mm)[108], in den dreißiger Jahren bei Nickel Faber-Schmidt mit dessen Marke und Initialen eine Oktav-Einfassung mit Blattornamenten, Halbfiguren und Engelköpfen, 115 : 83 mm (Schriftfeld 83 : 58, Höhe unten 20, Breite rechte 12 mm)[109].

Ebenso erscheinen gleichzeitig mit der Wappendarstellung Lembergers bei Valentin Schumann zwei Wappen des Meisters der Jakobsleiter. Das Pflugsche Wappen, 70 : 70 mm[109a]), das durch seine spitzig-zierlichen Blattornament-Helmdecken besonders charakteristisch ist, und ein Wappen mit Mondsichel und zwei Sternen, 90 : 86 mm[109b], datiert 1529, das in etwas kräftigerer Art Lemberger nahesteht.

Vier zu einer Quart-Einfassung sich vereinigende Leisten mit Säulen, Blattdelphinen und zwei nackten Knaben mit Vase und Blattornamenten (Abb. 12), die seitlichen 109 : 21, die Querstücke 24 : 118 mm, begegnen in Drucken Gabriel Kantz' in Altenburg, späterhin bei Wolfgang Meyerspeck in Zwickau. Sie zeigen die charakteristische Dürftigkeit des Meisters der Jakobsleiter gegenüber Lemberger, sobald dem größeren Format entsprechend große Formen angestrebt werden (es ist bezeichnend, daß gegenüber der Fülle von nachweisbaren Oktav-Einfassungen des Meisters der Jakobsleiter nur wenige in Quart, ganz vereinzelte in Folio stehen) und eine Weichlichkeit, die, sowohl in der energielosen Durchführung der Bewegung in den nackten Körpern wie in dem lappigen Blattwerk, so ganz abweichend von dem Vorbild Lembergers die persönliche Weise des Nachahmers zur Geltung bringt. Gleichseitige getreue, aber im ganzen vergröbernde Kopien dieser Leisten finden sich in Augsburg bei Philipp Ulhart. Ein anderer „Satz" Leisten mit Blattornamenten, Füllhörnern, Schilden und Putten auf schwarzem Grund, die seitlichen 129 : 31, das obere Querstück 30 : 58, die untere Querleiste 40 : 129 mm[110], Gabriel Kantz' läßt nur nach den Typen der Engelknaben auf die Urheberschaft des Meisters der Jakobsleiter schließen, der ja für Kantz weitgehend tätig war. Der Charakter wird durch fremde Vorbilder bestimmt, deren Herkunft (mit Abhängigkeiten von italienischer Ornamentik) noch nachzugehen bleibt[111].

Eine Oktav-Einfassung mit Sündenfall und Erlösung, 124 : 82 mm (Schriftfeld 51 : 40, Höhe unten 54, Breite rechts 20 mm), in der der Meister der Jakobsleiter das wichtige Thema der Cranach-

Schule (vgl. Abschnitt X) aufnimmt, findet sich ebenfalls bei Gabriel Kantz[111a], und vielleicht schon aus seinem Besitze mag die für den Meister gleicherweise sehr bezeichnende vierteilige Quart-Einfassung mit Jesuskind seines Nachfolgers Wolfgang Meyerspeck in Zwickau stammen[111b]. Im Maule tragenden Blattdelphinen das nackte segnende Jesuskind, das mit dem ganzen Oberkörper die obere Einfassungslinie überragt und so der Einfassung ein ganz eigenartiges Gepräge verleiht.

Den bekannten Initialen des Meisters bei Melchior Lotther reihen sich zwei weitere, 49:46 mm,


Ob die Geyst=
lichen Auch schuldig
sein zinße/geschoß ꝛc. zůgeben vnd
andere gemeyne bürde mit
zůtragen.
Eyn Sermon
Auffs Euangelion Mat. 22. Ob
sich gezymē dem Keyser
zinß geben ꝛc.
Wentzeslaus Linck.

Abb. 12 · Meister der Jakobsleiter

unteren Teil c. 27 : 124 mm, sind in beerengefüllten Blattornamenten zwei nach außen gewendete sitzende Halbfiguren gegeben; in den Seitenteilen, 99 : 18 mm, übereinander je zwei große Engel mit Marterwerkzeugen (die links mit Kreuz mit Dornenkrone und Säule, die rechts mit Schwammrohr und Lanze); in der oberen Querleiste, 27 : 124 mm, zwischen nach außen gewendeten, große Kugeln im in einer Ausgabe von 1528 an[111c]: ein aus Blattornamenten gebildetes E mit einem stehenden und einem sitzenden nackten Knaben und ein spiegelbildlich verkehrt gezeichnetes N, das aus Säulchen mit Kugeln darauf zusammengesetzt ist und von einem großen bekleideten Engelknaben umschlungen wird.

Das Verzeichnis der Illustrationen des Meisters

der Jakobsleiter[112] dürfte unschwer noch zu erweitern sein, er scheint zu den fruchtbarsten Zeichnern seiner Zeit zu gehören, in gleicher Weise für katholische und für lutherische Kreise tätig. So konnten ihm in Leipzig selbst einige Lutherspottbilder nachgewiesen werden[113].

Ein Druck ohne Ortsangaben von 1527[113a] bringt von ihm als Titelschnitt einen Türkenkampf, 87 : 123, der den Ansturm zweier Reiterheere schildert. Darstellungen von zwei Planetengottheiten, Mars und Merkur, 113 : 50 mm, die vielleicht zu einer vollständigen Folge gehören könnten, finden sich 1530 wiederum in Leipzig[114]. Der bärtige Kriegsgott in Kettenhemd und Harnisch steht breitbeinig halb vom Rücken gesehen nach links gewendet, ihm zur Seite sind Widder und Skorpion gegeben; der lockenhaarige Merkur, mit Flügelhut, in kurzem blusig gegürtetem Gewande mit Schlangenstab und Flöte steht nach links gewendet, neben ihm sind Jungfrau, Zwillinge und ein Hahn gegeben. Immer wieder sind es die gleichen Merkmale, die für die Zuschreibung geltend gemacht werden können: die eigentümliche verzogene Wolkenzeichnung, die manierierte verschwommene Faltenzeichnung der flatternden Gewänder, die gezierte Bildung der kleinen Köpfe. Die Tierkreisfigürchen des Merkurbildes sind aufs engste denen zu Carions Schrift von 1527[115] verwandt.

Im gleichen Jahr hat Michel Blum ferner die auch kulturgeschichtlich nicht uninteressante Darstellung eines Zahnarztes, 66 : 65 mm, der in seiner Stube einen Patienten behandelt[115a].

Bei Wolfgang Stöckel in Dresden[116] begegnet ein Holzschnitt vom Meister der Jakobsleiter, der zwei Münzmeister bei der Arbeit in einem schlichten Zimmer darstellt, 95 : 103 mm, eine wohlgelungene, anschaulich-sachliche Schilderung.

In Zwickau bei Wolf Meyerpeck[117] ist ein Küfer im Keller vorhanden, der nicht nur in der Gestalt des Mannes, sondern auch in einer über ihm hängenden reichen Traubengirlande deutlich die gleiche ausführende Hand verrät. Eng zugehörig erscheinen die wie Gegenstücke anmutenden, ebenfalls von Wolf Meyerpech herausgebrachten Darstellungen, 97 : 76 mm, einer Frau im Laboratorium[117a] und einer Küche, in der ein bärtiger Koch und eine knieende Aufwäscherin hantieren[117b].

VIII. ERHARD SCHÖN

Auch das Werk Erhard Schöns, der um 1530 die Nürnberger Buchillustration beherrscht[118], erfährt noch ständigen Zuwachs. Eine höchst eigenartige Satire als Titelillustration einer Flugschrift, die Mönchsteufel am Rhein, 120 : 121 mm, findet sich zu einem Druck ohne Ortsangaben[119]. Dargestellt ist eine Flußlandschaft mit einer Stadt im Hintergrunde links, Mündung eines Nebenflusses in der Mitte und Uferstücken hinten rechts und in der rechten unteren Bildecke; in einen von links herangefahrenen Kahn, in dem Mönche mit großen Nasen sitzen, steigt ein Mönch mit ebensolcher Nase, kleinen Hörnern und Tierfuß ein, rechts hinter ihm steht noch ein zweiter solcher Mönch; darüber fährt ein ebenso besetzter Kahn nach links, ein dritter, leerer, landet über diesem im Hintergrunde rechts, um dort wartende Mönche aufzunehmen. Schöns Typen sind unschwer zu erkennen. Sehr ausgesprochen zeigen sie sich auch auf dem Titelholzschnitt zu einer volkstümlichen Ausgabe Guldenmunds[120], Albertus Magnus mit des Königs Tochter durch die Lüfte fliegend, 47 : 68 mm. Den in seinem Werk häufigen Planetendarstellungen reiht sich die hübsche kleine Figur der Venus an, mit langem Pfeil und einem Herz auf der Hand, als Nürnberger Bürgermädchen vor Stier und Wage stehend, 61 : 47 mm, die in anscheinend später Verwendung bei der Hergotin sich findet[121].

Bei der Hergotin findet sich auch die Darstellung einer Szene aus Terenz' Comödie Ecyra, 78 : 75 mm, zu der Ausgabe Joh. Muschlers[121a].

Den Illustrationen aus dem täglichen Leben, in denen Schön besonders glücklich ist, ist die Dar-

stellung zweier Lehrer mit elf Schülern, 143 : 124 mm, anzufügen, die eine für Böhmen bestimmte Donat-Ausgabe bei Hans Guldenmund[121b] ziert. In einem überschnittenen Raum mit Fliesenboden sitzt links erhöht an einem Pult ein bärtiger Lehrer mit schwarzem Hut, in der Rechten eine Rute geschultert haltend, die Linke dozierend zur Seite gestreckt; auf drei niedrigen Bänken um das Pult herum sitzen mit aufgeschlagenen Büchern sechs Knaben, die vorn vom Rücken gesehen, ein siebenter Knabe halb überschnitten links am Bildrande. Ein zweiter bartloser Lehrer, ebenfalls mit schwarzem Hut, sitzt rechts unter einem Torbogen des Raums, mit der Linken auf dem Schoß die Rute haltend, die Rechte weisend vorgestreckt, zu jeder Seite von ihm steht ein Schüler mit aufgeschlagenem Buch; zwei weitere Schüler sitzen im Hintergrunde an der Wand, ebenfalls mit Büchern, über ihnen hängt eine Notentafel. Das Bild gehört zu denen, die mit aller Deutlichkeit Erhard Schön als den „Pseudo-Beham“ erweisen und in der schlichten lebendigen Schilderung zeigt es gerade dieses Illustrators kulturgeschichtliche Bedeutung aufs neue.

Zu den besten Arbeiten Erhard Schöns auf dem Gebiete der Buchausstattung dürfte die bisher unbeschriebene sehr originelle Quart-Einfassung mit Christus am Kreuz, Gruppen unterm Kreuz, David, Propheten und Gottvater[121c], 166:132 mm (Schriftfeld 69 : 81, Höhe unten 76, Breite rechts 22 mm), gehören. Bemerkenswert ist besonders die gute freie Anordnung der Gruppen, im Mittelgrund die Angehörigen Christi, vorn links der Hauptmann mit Soldaten, rechts die sehr lebendige Gruppe der Würfler. Seitlich sind die Wolken geschickt hinaufgeführt zur Anfügung der knieenden Figuren Davids und eines Propheten oben.

Vielleicht nicht als eigenhändig, sondern als Kopie oder Nachahmung anzusprechen ist die Darstellung des Traums Lucians von der Handwerkerin und Pedia, 90 : 77 mm, zu Johann Muschlers Ausgabe bei Georg Wachter[122]. Die Schrift wirft interessante Streiflichter auf die Einschätzung der Kunst und ihres Verhältnisses zum Handwerk[123]. Der Holzschnitt, der den träumenden Jüngling im Bett zeigt, an das Handwerk und freie Kunst als Frauengestalten herantreten, erscheint demgegenüber auffallend nüchtern in der Auffassung, die über die „Wohlgekleidetheit“ hinaus der Kunst kaum einen Reiz der Erscheinung zuerteilt. Lucian und Pedia zeigen auch wenig ausgeprägten Stil, nur die Handwerkerin mit der langen Nase, den etwas hervorquellenden Augen und der spitz vortretenden Kinnbildung verrät deutlich den Typus Erhard Schöns. Das Bett trägt vorn in der Mitte am Fußende ein Schildchen mit dem Zeichen †[124].

Dasselbe Zeichen findet sich in einem Titelschnitt mit Christus als Lehrer 1529 bei Wachter ebenfalls zu einer Ausgabe Johann Muschlers wieder[124], doch hat diese Arbeit zu Erhard Schön keinerlei Beziehung[125].

IX. WOLF TRAUT

An der sehr charakteristischen Baumzeichnung mit den übereinandergehäuften, nach unten gebogenen Schraffen, die ein dichtes wirres Laubwerk bilden um dünne Stämmchen und wenige Äste herum, ist Wolf Traut leicht kenntlich. Diese Baumzeichnung findet sich in ausgesprochener Weise auf einem in verschiedenen Flugschriften um 1512 bis 1514[125a] als Titelbild verwendeten Holzschnitt mit einer Belagerungsszene, 124 : 97 mm. Ein ansteigendes Gelände mit Stadt, Feldlager, Dorf, Wirtschaftshof und Burg ist mit liebevollem Eingehen auf allerhand Einzelheiten geschildert, in einer Zusammendrängung freilich, die keiner Wirklichkeit entspricht, aber ein anschauliches Gesamtbild vermittelt, ebenso wie die paar Trupps von wenigen Landsknechten recht wohl eine lebendige Vorstellung von kriegerischem Treiben anregen. Schwächen der Zeichnung, die Traut vielfach anhaften, kommen hier weniger zur Geltung, die flott

heruntergestrichenen Parallelschraffen, die Dodgson besonders als Merkmal Trauts verzeichnet[126], geben hier merkwürdig viel Farbe und Bewegung. Das anspruchslose Bildchen erfüllt seine Aufgabe als anreizende Empfehlung der mit ihm geschmückten Flugschriften trefflich und kann im Werke Trauts sehr wohl einen guten Platz einnehmen.

Eine anspruchslose, volkstümlich erzählende Darstellung, die Geschichte des Königssohns und der schönen Eugenia, 119 : 94 mm, findet sich 1515 in Nürnberg bei Jobst Gutknecht[127] und verrät sich ebenfalls durch die Zeichnung des Gebüsches als eine Arbeit Trauts. Der Holzschnitt ist in vier Felder eingeteilt, um möglichst allen Hauptvorgängen der Geschichte gerecht zu werden, doch ist jede Szene auf wenige Personen beschränkt und die Durchführung im einzelnen völlig primitiv.

X. HANS WEIDITZ UND HEINRICH SATRAPITANUS

Gegenüber den neuerlichen Versuchen[128], dem „Petrarcameister" der so glücklich durch H. Röttinger[129] gewonnenen Namen des Hans Weiditz mitsamt dem Straßburger Werk wiederum abzusprechen, möchte ich hier (unter Hinweis auf H. Koeglers nachdrückliche Verwahrung und Beweisführung dagegen[130] und Max J. Friedländers überzeugende Charakteristik des einheitlichen Werkes des Meisters[131]) mich ausdrücklich zum Festhalten an der Identität des in Augsburg tätigen Künstlers mit dem Straßburger Illustrator bekennen. Beispiele einer Tätigkeit von Zeichnern an verschiedenen Orten nacheinander sind in der Buchillustration nicht eben selten nachzuweisen, und ein Überblick über das Gesamtgebiet, besonders auch bei Sichtung der anonymen Hände, führt immer mehr zu der Erkenntnis, daß der Kreis der Zeichner überhaupt nicht allzugroß ist, das Werk jedes Einzelnen aber fast durchweg umfassend und vielgestaltig sich erweist. Zu berücksichtigen bleiben, wie vor allem im Falle des Weiditz, Modifizierungen durch lokal ausgebildete Eigentümlichkeiten im Schnitt.

Auffällig erscheint, wie sehr Hans Weiditz, der glänzende Erzähler und Schilderer, doch außerhalb der eigentlichen Reformationsflugschriften-Ausstattung steht, so sehr z. B. seine besondere Begabung auch für prägnante Einzelgestaltung dahin hätte drängen können. Es scheint, daß Aufgaben dieser Art vorzugsweise dem lebhaft an den religiösen Fragen beteiligten Heinrich Satrapitanus zugefallen



Abb. 13 · Hans Weiditz

sind (vgl. unten). Nur zwei bemerkenswerte Titelschnitte vermag ich bisher dem Werke des Weiditz aus der Fülle Augsburger Flugschriftendrucke (abgesehen natürlich von den Titeleinfassungs-Verwendungen) noch einzufügen.

Eine Ausgabe des von A. Götze Martin Butzer zugeschriebenen Dialogs zwischen Pfarrer und Schultheiß[132] weist innerhalb der von Röttinger Weiditz zugeschriebenen Quart-Einfassung mit zwei mit Windmühlen turnierenden nackten Engelknaben[133] eine Darstellung der beiden das Gespräch haltenden Männer mitsamt dem von ihnen zugezogenen Knaben auf (Abb. 13)[134], 84 : 76 mm.

Die zwanglose Gruppe und die lebendig eindringliche Erfassung der Situation zeigen in vollem Maße Weiditz' Geschicklichkeit in derartigen Anordnungen. Die gefälligen Typen sind aus seinen Bilderfolgen hinlänglich bekannt, so daß es des Hinweises auf die ausgesprochene Art seiner Zeichnung für die Zuschreibung kaum noch bedarf. Eine freie Nachbildung dieses Schnittes, 85 : 66 mm, findet sich in der von Götze dem Valentin Curio in Basel zugeschriebenen Ausgabe[135]: der Pfarrer in langem Talar, ohne Buch, der Schultheiß in der Haltung ungefähr gegenseitig nachgebildet, aber bartlos, der Knabe in direkter Kopie. Die beiden in Augsburg Melchior Ramminger zuzuschreibenden Ausgaben[136] weisen dagegen ein unabhängig anders geartetes Titelbild, 120 : 103 mm, auf (mit einer Straßenszenerie)[137], das deutlich die stilistischen Merkmale des leicht kenntlichen Heinrich Satrapitanus zeigt, und das kopiert ist in der Hieronymus Höltzel in Nürnberg zugewiesenen Ausgabe[138]), sowie vermutlich vom Meister der Zackenblätter in zwei Ausgaben des Eilenburger Widemar[139]. Ebenso stammt der Titelschnitt zu der erweiterten, gleichfalls Ramminger zugewiesenen Ausgabe[140] mit den Bauern vorm Wirtshaus und den Disputierenden dabei[141], 138 : 130 mm, wiederum von Heinrich Satrapitanus, eine vergröbernde Kopie bringt der von Götze Fellenfürst in Coburg zugeschriebene Druck[142].

Innerhalb der gleichen Titeleinfassung wie Weiditz' Gruppe von Pfarrer und Schultheiß mit dem Knaben erscheint auch der andere Titelschnitt mit Narr mit Katze, der eine ebenfalls viel verbreitete Flugschrift auszeichnet. Die hier vorliegende Ausgabe wird von Weller[143] als Druck Gastels in Zwickau angesehen, bei dem die Titeleinfassung 1523 und 1524 (also nach ihrer Verwendung bei Schönsperger) nachgewiesen ist. Der Umstand, daß der Holzschnitt sich als Arbeit Weiditz' erweist, läßt aber die Annahme, daß hier noch ein Druck Schönspergers vorliegt, wahrscheinlicher erscheinen, denn neue, nur einem Einzelfall dienende Titelillustrationen stammen nicht wie so manches beliebig zu verwendende Ausstattungsmaterial aus Augsburg, sondern von näher zu erreichenden Meistern, wie z. B. dem Meister der Zackenblätter (vgl. Abschnitt V). Ganz ohne Einfassung, etwa 96 : 74 mm messend, ist in außerordentlich geschickter Anordnung und geistvoller Durchbildung ein nach rechts gewendeter knieender Narr gegeben, hinter einer Katze mit hocherhobenem Schwanz, der er ein Schellenhalsband umhängt. In den kleinen Ausmaßen ist eine erstaunliche Monumentalität erreicht, die das Bildchen als wohlgelungenes Beispiel Weiditzscher Kunst der Reihe der Tierbilder und Narrendarstelllungen (bzw. Karikaturen) in den Einblattholzschnitten zugesellt[144].

Den Augsburger Signeten des Weiditz reiht sich ein Holzschnitt an, 88 : 78 mm (ohne seitliche und obere Einfassungen), mit zwei prächtigen aufrechten Löwen, die zwischen sich übereinander zwei Wappenschilde halten, das untere mit Dreiberg und zwei Sternen, das obere das Augsburgs. Die krause Zeichnung der Löwenköpfe und die zierlichen bewegten Blattornamentränder der Schilder zeigen seine Art aufs deutlichste[145].

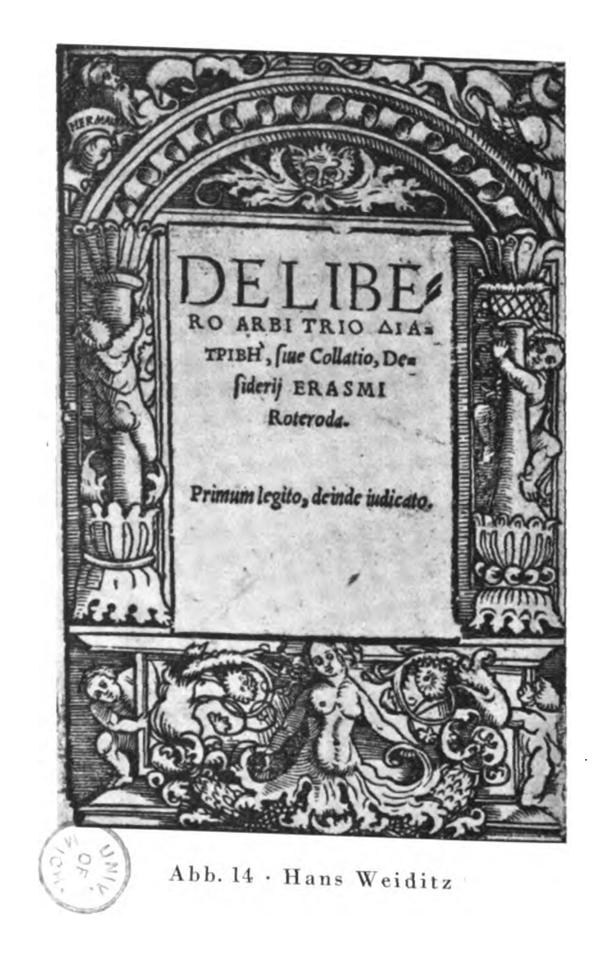
Zu den Arbeiten Weiditz' für Ulrich Morhard in Tübingen[146] kommt noch die Oktaveinfassung mit den vier Evangelisten[147] hinzu, 124 : 79 mm (Schriftfeld 75 : 51, Höhe unten 29, Breite rechts 14 mm). Sie erscheint im Aufbau wesentlich einfacher als die beiden anderen Oktaveinfassungen bei Morhard und auch die etwas kleinlich-flüchtige Ausführung bleibt hinter diesen zurück. Seitlich erheben sich aus mehreren Teilen zusammengesetzte Säulen, die in der oberen Hälfte von Spruchbändern umschlungen werden; unten in der Mitte sitzen an einem Doppelpult Matthäus und Lukas einander gegenüber, oben in einem nischenförmigen Giebelfeld sitzen Markus und Johannes. Über dem Pult unten steht die Jahres-

zahl · 1 · 5 · 22 ·, am Gebälk oben ANNO · M · DXXI[!], doch scheint der Grund dieser Unstimmigkeit lediglich im Platzmangel zu liegen, der ein Anfügen des zweiten Striches oben verhinderte.

Dem Straßburger Werk des Meisters fügt sich eine Oktav-Einfassung mit Christus als Weltrichter, Elia, Enoch und der großen Hure der Apokalypse an, die ebenso selten zu sein scheint wie die beiden Schriften, in denen sie bisher nachgewiesen wurde[148]. Ein Vergleich, insbesondere der Prophetengestalten mit der von Röttinger beschriebenen Quart-Einfassung mit Elia und den Baalspriestern[148a] zeigt aufs deutlichste die Zusammengehörigkeit an eine Hand. Nächste Verwandtschaft verraten auch die bärtigen Halbfiguren in den Zwickeln einer als Weiditz' unbeschriebenen Oktav-Einfassung mit Rahmenbau mit kletternden Knaben und weiblicher Blatthalbfigur (Abb. 14), 129 : 83 mm (Schriftfeld 67 : 46, Höhe unten 33, Breite rechts 19 mm), die sich schon früher in Straßburg bei Johann Knoblauch findet[148b]. Die Bezeichnung HERMAN auf dem Spruchbande oben links bezieht sich auf den bereits in Straßburg nachgewiesenen Holzschneider Holbeins, Hans Herman[149]. Die Blattfrau erweist sowohl im Figürlichen, wie in den Formen und der charakteristisch nervösen Zeichnung des Blattwerks den engsten Zusammenhang mit dem Augsburger Werk des Weiditz. Man vergleiche daraufhin nur einmal die Halbfiguren auf der Quart-Einfassung mit den gefesselten Faunen[149a] und die Frau der Quart-Einfassung mit den von Kindern umtanzten Säulen[149b]. Mit den nackten Knaben der letzteren stimmen auch die kletternden Knaben nicht nur im Typus, sondern selbst in der modellierenden Schraffenführung bezeichnenderweise überein.

Es sei hier noch einer unbeschriebenen Titeleinfassung, die Weiditz zumindest sehr nahesteht, gedacht: der Quart-Einfassung mit Säulenbau und von Krieger und nacktem Mann gehaltenem Kranz mit Schild (Abb. 15), 167 : 117 mm, die in verschiedenen Verwendungen begegnet[150]. Der Aufbau entspricht durchaus seiner Art, die Engelknaben sind die nächsten Verwandten jener munteren Bürschchen, die von so vielen Einfassungen und Illustrationen her wohlbekannt sind, das lebendig bewegte spitzige Blattornament deutet geradezu auf Eigenhändigkeit. Lediglich die Körperzeichnung kann zu Bedenken gegen solche Anlaß geben. Indessen möchte ich hier das Befremdliche auf Rechnung des Schnittes setzen und doch an Weiditz als Urheber der Zeichnung glauben. Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß Max Geisberg die Einfassung als Arbeit des Heinrich Satrapitanus anspricht. Eine gegenseitige Kopie derselben findet sich 1524 in Königsberg[150a], 168 : 114 mm. Statt des antiken Kriegers ist ein Greif gegeben, auf der Fahne des nackten Mannes sind Kugeln hinzugefügt, im Kranz hängt ein Wappen; die unten gegebenen Initialen P und S deuten wohl auf Paulus Speratus, zu dessen Schrift die Einfassung verwendet ist. Eine freiere Benutzung liegt in einer Einfassung des Meisters der Jakobsleiter vor[150b], deren Abhängigkeit bisher unerkannt blieb. Statt des nackten Mannes ist hier ein Jüngling ebenfalls in antikischer Tracht und mit Lorbeerkranz gegeben, im Kranz hängt ein Wappen, die Engelknaben oben halten Schilder und das Schriftblatt hängt an einer dreiteiligen Girlande.

In engstem Zusammenhang mit Weiditz tritt in Augsburg der zuvor in Leipzig nachgewiesene Monogrammist HS mit dem Kreuz[151], Heinrich Satrapitanus, auf. Dieser außerordentlich betriebsame Arbeiter, der sich auf geschickte Benutzung von vielerlei Vorlagen und Anregungen verstand, übernimmt fast die gesamten dekorativen Elemente des Künstlers, dessen überragende Bedeutung für den Augsburger Buchschmuck er ebenso erkannt wie anerkannt haben dürfte. Die reizvolle nervöse Leichtigkeit der Zeichnung und die liebenswürdige Anmut des Vorbildes erstarren freilich in seiner



DE LIBE-
RO ARBI TRIO ΔΙΑ-
ΤΡΙΒΗ, siue Collatio, De-
siderij ERASMI
Roteroda.

Primum legito, deinde iudicato.

Abb. 14 · Hans Weiditz



Des Edlen Rö-
mers Laurentij Vallen
sis Clagrede/wider die
erdicht vnnd erloge-
ne begabung/so
von dem Key-
ser Cōstan
tino
der Römi-
schen kirchen sol gesche
hen sein.

Cecidit Ba-
bylon mere-
trix superba.

Abb. 15 · Hans Weiditz

charakteristisch trockenen Weise, wie sie von seinen Leipziger Werken her bekannt ist. Ihn aber lediglich als Kopisten anzusehen, scheint mir nicht angängig: in dem umfangreichen Werk, das von ihm vorliegt, zeigen auch seine Bearbeitungen fremder Vorbilder selbständige Gewandtheit und bleibt für eine große Reihe von Illustrationen keinerlei Abhängigkeit nachzuweisen. So ist ihm sehr wohl die Fähigkeit des Sicheinlebens in einen fremden Stil zuzutrauen und Schlüsse auf verlorene Vorlagen des Weiditz sind hier nicht immer unbedingt zu ziehen.

Einige der von Dodgson dem Werke des Weiditz im Anschluß an Röttinger hinzugefügten Titeleinfassungen glaube ich auf Grund ihrer Zeichenweise unter solchen Erwägungen dem Satrapitanus überweisen zu müssen. Die Quart-Einfassung mit säugenden Sphinxen[152] zeigt im Ornament eine Härte der Umrisse, für die nicht ungefüger Schnitt, sondern sicher die Zeichnung verantwortlich gemacht werden muß, und außerdem in den Engelknaben ganz charakteristische Typen des Satrapitanus mit den runden Köpfen, geraden Nasen, starren Augen und dem als Masse hochgerundet gegebenen Haar: man vergleiche nur einmal den Flügelknaben auf dem Rücken der Sphinx rechts mit dem Sebastian der bezeichneten Leipziger Quart-Einfassung mit Heligenhalbfiguren[153]. Es schließen sich an die Quart-Einfassung mit Blattornamenten mit Masken und Muscheln auf schräg schraffiertem Grund[154], die Quart-Einfassung mit drei Figuren und zwei Masken auf schwarzem Grund[155] und die Quart-Einfassung mit Ornamentranken auf schwarzem Grund[156]. Eine weitere zugehörige Quart-Einfassung mit Säulen, nackten Knaben und Blattmann ist bereits von Röttinger dem Monogrammisten H S mit Kreuz zugewiesen worden[157], eine Quart-Einfassung mit Blattranken und drei Halbfiguren (Abb. 16), 160 : 112 mm, scheint in diesen Zusammenhängen noch nicht erwähnt zu sein[158], zeigt aber aufs deutlichste die Umbildung der Weiditzschen Ornamentik und die Typen des Satrapitanus. Nach der starren Zeichenweise und Typenbildung glaube ich außerhalb der Weiditz-Gruppe für Satrapitanus in Anspruch nehmen zu sollen die aus vier Teilen zusammengesetzte, in Drucken Silvan Otmars begegnende Quart-Einfassung mit Halbfiguren von Petrus, Paulus, Kirchenvätern und Evangelistensymbolen[159], die getreu auf die Folio-Einfassung des Urs Graf[160] zurückgeht und selbst wiederum verschiedentlich kopiert wurde[161], sowie eine vermutlich von Melchior Ramminger verwendete Quart-Einfassung mit Schriftblatt und Engelknaben vor Säulennische[162], die sich als Afterkopie nach Holbein erweist[163].

Die von Max Geisberg aufs glücklichste gewonnene Identifizierung des Monogrammisten H S mit Kreuz mit dem durch seine schriftstellerische Tätigkeit in Augsburg bekannten Heinrich Satrapitanus pictor (vgl. den Artikel in diesem Jahrbuch) läßt das Interesse für den seiner künstlerischen Qualität nach wenig reizvollen Meister von der zeitgeschichtlichen Bedeutung her sich wesentlich lebhafter gestalten. Ist es schon von vornherein das Wahrscheinliche, daß die drei unter seinem Namen ausgegangenen Flugschriften[164] mit eigenen Schnitten ausgestattet seien, so bestätigt die stilistische Untersuchung dies ohne weiteres. Das „fruchtbar buchlin" hat die oben erwähnte Quart-Einfassung mit Ornamentranken auf schwarzem Grund, das „christlich buchlin" den Apostel Bartholomäus aus der kleinen in Anm. 141 erwähnten Folge. Die „christliche anred vnnd ermanung" hat in jeweils zwei täuschend gleichen Stöcken Hochleisten, 95 : 28 mm, mit gefesselten Faunen, Querleisten, 36 : 127 mm, mit Blattdelphinen und Randverschlingungen, die aufs deutlichste die Art seiner Weiditz-Nachahmungen zeigen.

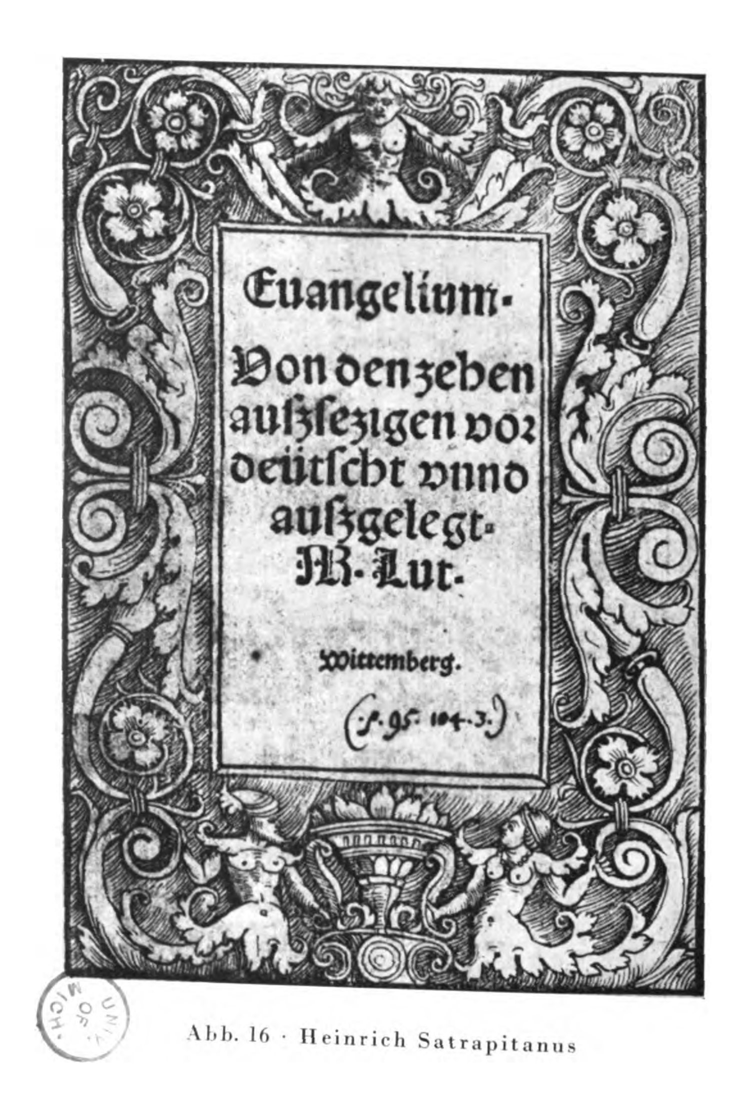
Nach dem ganzen Befund der Dinge dürfte wohl anzunehmen sein, daß Heinrich Satrapitanus den Schriften, für die er in den ereignisschweren Augs-

burger Jahren beziehungsreiche Titelschnitte lieferte, auch eine innere Anteilnahme entgegenbrachte und mit allem Vorbehalt wäre vielleicht die Frage aufzuwerfen, ob nicht auch unter den solcherart ausgestatteten anonymen und mit Decknamen erschienenen Schriften weitere Erzeugnisse seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit zu suchen seien. Höchst auffällig erscheinen nach dieser Richtung die Flugschriften des bisher seiner Persönlichkeit nach noch nicht erfaßten „Heinrich Spelt" mit dem bemerkenswerten „Ego non Ego" am Schluß. Der große Titelschnitt (Abb. 17), 140 : 123 mm, zu dessen „Ainfeltig glaub"[165] trägt deutlich die Stilmerkmale des Heinrich Satrapitanus: die schematische Baumzeichnung mit den festen kleinbogigen Umrissen und den an die parallelen Stammlinien angesetzten Bogenschraffen ist bereits aus der Leipziger Folge zu Markus Waidas Spiegel der Bruderschaft des Rosenkranzes[166] wohlbekannt, ebenso wie der Christustyp mit der pedantisch-starren Gesichtszeichnung und die trockenschwärzliche Gesamthaltung charakteristisch erscheinen. Die Zusammenstoppelung von vielerlei Szenen im Bilde, die symbolisch-allegorische Aufmachung, dazu die Beischrift am Tempel rückt die Darstellung auf eine Linie mit Schnitten von der Art des bezeichneten „Typus Ecclesiae" der Leipziger Zeit[167]. Es ist zu beachten, daß derselbe Schnitt, vom gleichen Stock, auch in der Oktavausgabe derselben Schrift[168] verwendet ist, hier aber in einem zweiten Zustande, dem kleinen Format angepaßt, in wesentlicher Verschneidung, 107 : 77 mm. Die linke Randlinie ist beibehalten (nb. über Christi Kreuz 11 mm, darunter 85 mm), rechts ist die linke Kontur des Tempels als Randlinie mit verwendet, im übrigen sind Randlinien angefügt. Diese Oktavausgabe verwendet ferner einen zweiten Holzschnitt des Satrapitanus, den Beter vor Gott, aus der Folge zu Luthers Betbüchlein[169].

Die „Declaration" Spelts des vorhergehenden Jahres 1523[170] verwendet freilich eine anscheinend beziehungslose Titeleinfassung, eine Kopie nach Hans Springinklee[171], die, getreu dem Original, keine persönlichen Züge der nachahmenden Hand aufkommen läßt. Dagegen hat der Neujahrswunsch auf 1526[172] wiederum einen sehr charakteristischen Titelschnitt von Satrapitanus' Hand: Das Jesuskind in der Wiege, 69 : 98 mm.

Die Titelillustrationen des Satrapitanus zu Augsburger Flugschriften [um die wichtigsten der mir bisher bekannt gewordenen zusammen aufzuführen, sind im folgenden auch einzelne verstreut angegebene Zuschreibungen Röttingers mit einbezogen, vgl. die Anmerkungen] zeigen einen ziemlich gleichförmigen nüchternen Charakter. Bevorzugt ist ein annähernd quadratisches Format. Meist handelt es sich um Gruppen von wenigen großen Figuren, die in einen schlichten, oft nur durch ein paar Wände angedeuteten Raum oder in eine Landschaft gestellt sind, die aus einigen Hügellinien aufgebaut und durch den charakteristischen schematischen Baumschlag „belebt" ist; gelegentlich ist die Ausstattung etwas reicher, stets aber mit pedantischer Sachlichkeit behandelt. Mitunter, besonders wenn es sich um Nachdrucke auswärts erschienener Flugschriften handelt, sind fremde Vorlagen benutzt.

Für das bedeutendste Blatt dieser Art, die (bezeichnete) Predigt des Johannes Capistranus, 120 : 118 mm[173], glaubt Röttinger ein unbekanntes Vorbild des Weiditz annehmen zu sollen, doch läßt die große Reihe anscheinend auch selbständiger Darstellungen dieser Art vielleicht auch hier auf eigenen Entwurf schließen. Sehr nahe steht diesem Schnitt die ebenfalls sehr reiche Darstellung des Ablaßhandels in der Kirche, 119 : 97 mm, zu der Beclagung aines ley=||ens genant Hanns schwalb . .[174], auch die Göttliche Mühle, 141 : 117 mm, zu der Flugschrift Das hond zwen sch=||weyzer bauren gemacht . . .[175], schließt sich an, geht aber im Ganzen getreu auf den Titelschnitt der Züricher Urausgabe[176] zurück. Freie Wieder-



Euangelium.

Von den zehen außsezigen vordeütscht vnnd außgelegt. M. Lut.

Wittemberg.

(L. 95. 104. 3.)

Abb. 16 · Heinrich Satrapitanus



Abb. 17 · Heinrich Satrapitanus

holung eines Baseler Originals in einer mit Judas Nazarei bezeichneten, Vadian zugeschriebenen Schrift ist die Darstellung mit der hl. Dreifaltigkeit, Papstteufel und Geistlichen, 120 : 105 mm[177]. Das Titelbild der Straßburger Urausgabe ist kopiert in der Darstellung Karsthansens mit Studens, Murner und Mercurius[178], wobei die Typenveränderung des Jünglings mit glattem statt des lockigen Haars sehr charakteristisch erscheint.

Auf die Darstellung des Traumgesichtes Kaiser Sigmunds von Satrapitanus konnte ich bereits an anderer Stelle hinweisen[179]. Inhaltlich besonders bedeutsam erscheint die ihm ebenfalls zuzuweisende Darstellung Luther vor dem Reichstag in Worms, 97 : 126 mm[180], sowie die von Röttinger nur im zweiten Zustande beschriebene Darstellung des Papstes mit Luzifer, bzw. Luther, bzw. Paulus, 117 : 59, bzw. 54 mm[181].

Zu frühen Augsburger Gelegenheitsarbeiten scheinen auch zu gehören ein Titelbild zu dem von Weller Fröschel von Laidnitz zugeschriebenem Spruch: Von S. Johãs trück || . .[182] mit S. Johannes und S. Nikolaus vor Gottvater, 80 : 89 mm, und eine bäuerliche Streitszene, 120 : 111 mm, als Titelbild zu: Von Mayr Betzen || vnd auch von seiner Metzen ||[183], denen beiden Orts- und Jahresangaben fehlen. Als satirische Darstellung fügt sich der Pfaffennarr, 107 : 103 mm, an[184].

Mit der Darstellung des Bauern und des Reiters im Gespräch, 119 : 100 mm, zu Erasmus Ammans Bauer von Worms[185] tritt wieder das Interesse an den Ereignissen des Glaubensstreites hervor. Schriften zu aktuellen Fragen, durch diesen ausgelöst, dienen die Titelbilder Eheschließung, 106 : 108 mm, zu Lutherschriften bei Grimm und Wirsung[186], Eheschließungen Geistlicher, 121 : 121 mm, zu Eberlins Verteidigung der Priesterehe[187] und predigender Geistlicher, 93 : 104 mm, ebenfalls für Eberlin[188]. 1522 treten mit der Hochflut der beliebten Dialoge Gesprächsdarstellungen auf, denen auch die Disputation der Bischöfe, 113 : 103 mm[189], zuzurechnen sein dürfte; da stehen Predigermönch, Bürger und Narr im Gespräch beisammen in einem schlichten Raum, 105 : 100 mm[190], Waldbruder und Jüngling werden von dem im Gebüsch verborgenen Landsknecht (als den sich der Verfasser ausgibt) belauscht, 122 : 103 mm[191]; der Waldbruder, 115 : 95 mm, erscheint auch allein, mit Spruchbändern versehen[192]. Der vielverwendete bekannte Bauer[193], der in verschiedenen Zuständen, mit Rosenkranz, mit Dreschflegel, vorkommt und ebenso häufig kopiert ist, sei hier nur kurz erwähnt.

Sendbriefausgaben werden durch die Darstellung eines Türkenzuges, 104 : 121 mm, illustriert[194], verwandt erscheint die Schilderung eines Judenheers in der Wüste, 110 : 110 mm[195]. Zwei Ausgaben von Flugschriften der Jahre 1523 und 1524[196] werden durch das Bild eines Beters mit dem Pfeile versendenden Gottvater charakterisiert. In das Jahr 1523 fällt auch die mir unbekannte, von Röttinger dem H S zugewiesene Darstellung von Bileams Eselin zu Mathis Wurms Flugschrift[197].

1524 bringt die beziehungsreiche Darstellung von Petrus und Paulus mit zerrissener Kette, 108 : 104 mm, zu der Schrift eines noch unerkannten Autors, für den „Heinrich Scharpf" wohl nur ein Deckname ist[198], und die Abbildung des die Gemüter erregenden Bruder Hans Jetzer (Maße ?)[199], sowie wiederum eine Reihe Gesprächsbilder: Zwei Mönche im Gespräch, 121 : 96 mm[200], Zusammentreffen zweier Wanderer, 117 : 114 mm[201], Handwerker und bewaffneter Bauer (Maße ?)[202], Bauer mit Axt und Bauer mit Strohschneidemaschine, 114 : 114 mm[203], und ein in seiner Steifheit für Satrapitanus bezeichnendes Tierbild, Fuchs und Wolf, 89 : 108 mm[204]. Auch die höchst eigenartige Halbfigur eines Ritters mit Strahlennimbus, 45 : 34 mm, zu Schriften Locher-Rotts in Zwickau bei Jörg Gastel[205] verrät die Hand des

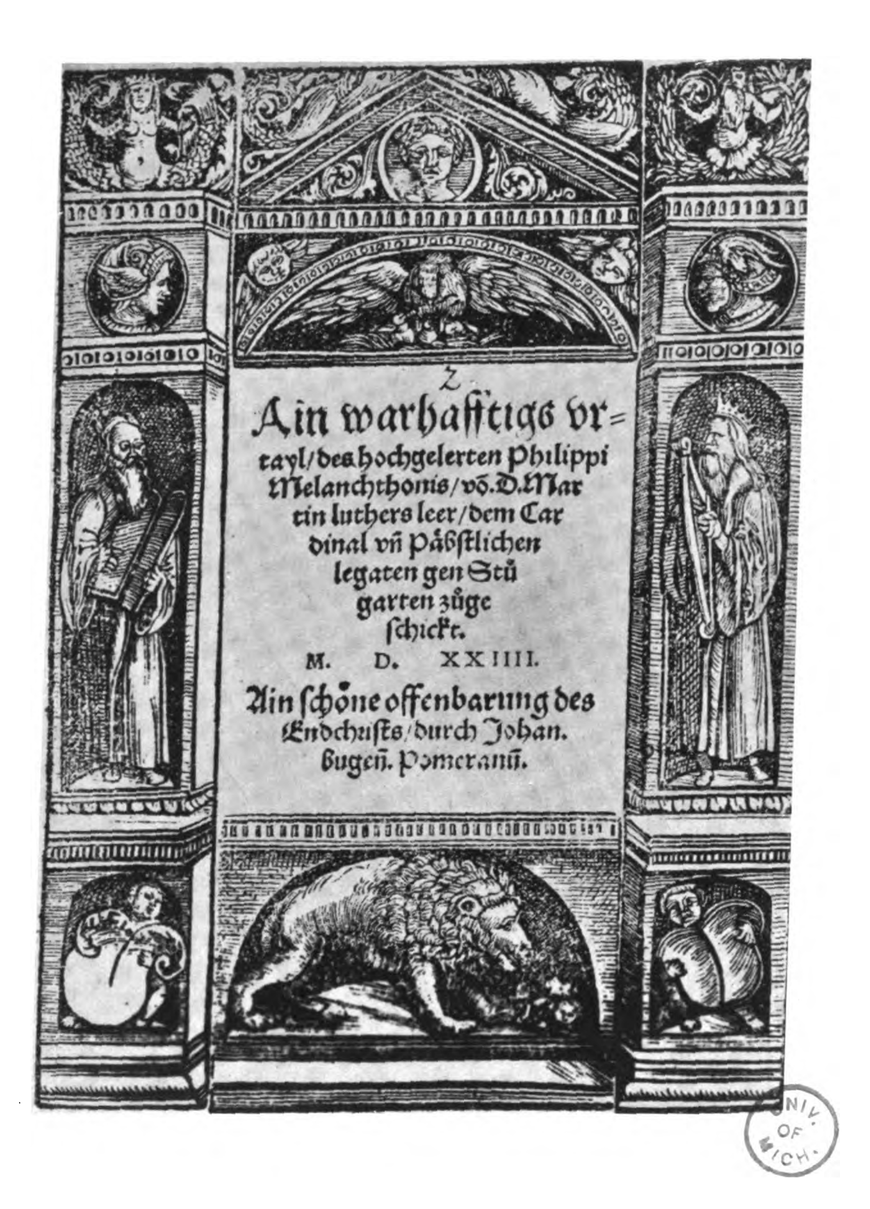
Satrapitanus und damit möglicherweise wiederum Beziehungen in der Entwicklung der Stellungnahme in den religiösen Wirren.

Im Zeichen der Bauernaufstände des folgenden Jahres steht der Titelschnitt zu Handlung/Artickel/vnnd Instruction / .. der Pauren / ..[206], ein bewaffneter Bauernhaufen, 127:109 mm, und die Darstellung einer Kanone, 110 : 70 mm[207], bei der sich die ausführende Hand durch die Schraffenführung und die schwärzliche Gesamthaltung verrät. Auch die Verbrennung des Heinrich von Zutfeld, 95:114 mm, ist von Satrapitanus als Titelschnitt dargestellt worden[207a]). Das Gesprächsmotiv wird durch die Darstellung von Hofmann und Bauer[208] fortgeführt.

Ein Bild, das den eigensten, mystisch-symbolischen Vorstellungen des Satrapitanus entspricht, ist die Darstellung des gekreuzigten Christus am Baume der Erkenntnis[209]. Als schlichtes Trostbild dagegen ist eine Darstellung Christus am Krankenbett, 83 : 65 mm[210], gegeben. Ein hoffartiger sendebrieff .. mit Hystorien des lebens vnd geschichten || Keyser Friderichs Barbarossa || ...[211] hat als Titelbild den durch den Fluß reitenden Kaiser Barbarossa, 108 : 100 mm. Zu den beziehungslosen Darstellungen aus dem täglichen Leben gehört das kräutersammelnde Bauernpaar (Maße ?)[212], zwei Ärzte (Maße ?)[213], die unter dem Einfluß von Dürers Marienleben stehende Wochenstube, 119 : 110 mm[214], ein Laboratorium, 100 : 110 mm[215]. Zu den spätesten zeitlich festzulegenden Illustrationen dürften die jedenfalls 1529 als Titelbild entstandene Darstellung von Planetenwirkungen im Zeichen von Venus und Mars, 134:114 mm[216] sowie eine Darstellung des Türkenkampfes bei Wien, 132: 114 mm[216a], gehören.

Den bekannten Leipziger Illustrationen[217] und Titeleinfassungen[218] des Satrapitanus[219] reihen sich weitere Arbeiten an, von denen die meisten unbezeichneten ihm auf Grund der Stilkritik zugeschrieben werden können. Kaum eine Hand ist leichter zu erkennen als die seine, kaum ein Künstler zeigt so wenig Entwicklung und Wandlungsfähigkeit als er. Ein Eingehen auf Einzelheiten erübrigt sich daher, einige wichtigere Werke seien nur genannt. Ein hl. Georg, 86 : 72 mm, findet sich 1515 bei Valentin Schumann[220], im gleichen Jahr der hl. Benedikt mit der hl. Scholastica, 135 : 110 mm[221]. Ein heiliger Hieronymus, 125: 80 mm, der sich um 1530 bei Valentin Schumann wieder verwendet findet[221a], dürfte auch dieser frühen Zeit angehören. Eine Folge von 65 Illustrationen zum Hortulus animae, etwa 48: 33 mm, findet sich 1516 in der niederdeutschen Ausgabe Konrad Kachelofens[222] und dürfte zumeist auf Baldungs Originale zurückgehen.

Das Deutsch Martal .. Melchior Lotthers von 1516[223] bringt eine Folge von 12 Illustrationen, 103—108 : 65—68 mm, die vermutlich (zum Teil?) mit der von Nagler angeführten Folge zum Marienleben aus einem unbekannten Buch identisch sein mag. Auf eine Schutzmantelmadonna folgen drei Teilkopien aus Dürers Marienleben, die Begegnung von Joachim und Anna, die Geburt der Maria, Mariä Tempelgang, dann eine Verkündigung an Maria, die Dürers Holzschnitt B 19 aus der kleinen Passion benutzt hat, und wiederum nach dem Marienleben die Heimsuchung, Christi Darstellung im Tempel, der Tod Mariens; ferner eine Madonna auf der Mondsichel, die wie die bekannte Einzelillustration Dürers Kupferstich B 30 gleichseitig getreu kopiert hat, ebenfalls mit Hinzufügung von Flammen in der Strahlenglorie und Wolken in den vier Bildecken, und unten in der Mitte mit dem spiegelbildlich verkehrten Monogramm bezeichnet ist; die Kreuzabnahme, die gegenseitig frei auf B 14 in Dürers Kupferstich-Passion zurückgeht, Christus und Maria als Fürbitter und Christus als Schmerzensmann, eine gegenseitige Kopie nach Dürers Kupferstich B 20, mit Fortlassung einiger



Ain warhafftigs vr=
tayl/des hochgelerten Philippi
Melanchthonis/vō. D. Mar
tin luthers leer/dem Car
dinal vñ Päbstlichen
legaten gen Stů
garten zůge
schickt.
M. D. XXIIII.
Ain schöne offenbarung des
Endchrists/durch Johan.
Bugeñ. Pomeranũ.

Abb. 18 · Monogrammist DS

Marterwerkzeuge und Hinzufügung eines Strahlennimbus und von Gesträuch im Hintergrunde, sowie querschraffiertem Hintergrund mit Spruchband.

Lotther bringt ferner ebenfalls 1516 in seiner lateinischen Psalterausgabe[224] 7 Initialen, etwa 60 : 60 mm, dicke ganz ausgefüllte Buchstaben mit bildlichen Darstellungen im Innern, auf Grund mit gotischen Ranken und Laubwerk: B mit Beter vor Gott, C mit Sängergruppe, D mit Krönung Davids, D mit knieendem König, D mit Anbetung eines Götzenbildes, E mit drei Musikanten vor Gott, S mit König im Flusse, sowie ein großes P, 67 : 57 mm, mit harfespielendem David. Im gleichen Jahr findet sich bei Wolfgang Stöckel zur Practica deutsch Simon Eyssenmanns[225] eine Darstellung der herrschenden Planeten Luna und Merkur, 127 : 106 mm. Der in zahlreichen Lutherdrucken bei Stöckel seit 1518 verwendete Christus am Kreuz, 75 : 48 mm[226] scheint mir ebenfalls Satrapitanus anzugehören, desgleichen Johannes der Täufer, 88 : 65 mm, bei Valentin Schumann[227]. Zu Michael Koßwicks Compendiaria Musice || . .[228] lieferte der Meister Stöckel eine Darstellung des Pythagoras in reicher Landschaft, 89 : 120 mm; zu einer bei Schumann erschienenen Musikschrift[229] die Darstellung von Jüngling und Jungfrau mit Notentafel, 52 : c. 118 mm.

Das bedeutendste Blatt indessen ist wiederum eine Madonna auf der Mondsichel, 158 : 111 mm, für die nun zum dritten Male Dürers Kupferstich B 30 benutzt ist[230], doch ist statt der reinen Strahlenglorie des Originals hier eine Glorie von Strahlen, Stacheln und Flammen gegeben, und um den Strahlennimbus der Madonna herum ist ein Kreis von Sternen hinzugefügt. In den vier Bildecken sind in Wolkenöffnungen nackte musizierende Engelknaben hinzugefügt, die den anderen Kopien fehlen und die mit ihren runden Köpfen und geraden Nasen sich als typische Geschöpfe des Satrapitanus ausweisen. In der Mitte auf dem unteren Bildrand hat er sein Monogramm gegeben.

XI. DER AUGSBURGER MONOGRAMMIST D S.

Campbell Dodgson hat zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen Meister gelenkt[231], der seine Initialen[232] in die Schrifttafel eines Seitenstücks zu einer vierteiligen Titeleinfassung gesetzt hat[233]. Gegenüber der freien leichten Anordnung des Ornaments und der großzügigen Formengebung wie sie durch Burgkmair und Weiditz als Charakteristikum der Augsburger Kunst erscheint, macht sich hier eine merkwürdige enge Zusammenstoppelung kleiner, oft bizarrer Formen geltend, für die auch Anleihen bei fremder Kunst zu vermuten sind. Aus mannigfaltigen scharf gegeneinander abgesetzten Feldern, die als Sockelstücke, Wandnischen, Gebälk oder Giebel in simplen Architekturformen gebildet sind, bauen sich die Einfassungen zusammen. In den Füllungen ist der Raum bis zum letzten ausgenutzt, so daß der Gesamteindruck durch eine gewisse starre Schwere beherrscht wird.

Als kennzeichnende Arbeit dieser Hand erscheint die bisher anscheinend unbeschriebene Quarteinfassung mit Moses, König David, Pelikan und Löwen (Abb. 18)[234], die in ähnlicher Weise wie die bisher bekannten Stücke des D S sich aus vier Teilen zusammensetzt (158 bzw. 160 : 26, 45 : 61 bzw. 62 mm), die überdies entsprechend in eine Reihe von Einzelfeldern innerhalb eines architektonischen Gesamtaufbaus zerlegt sind. Im einzelnen ist z. B. auf die außerordentlich kompakten Formen der Blattdelphine auf den Giebelschrägen hinzuweisen, die ebenso (auch die Schwänze aus kleinen Blattschuppen sind zu beachten) auf dem Sockelstück mit Frauenmedaillons[235] sich finden. Eine Vorliebe für symbolische Tiere, sowie für die Anbringung von Medaillonköpfen scheint sich zu ergeben. Die Art, wie Pelikan und Löwe geschickt dem Giebelfeld und der runden Nische eingefügt sind, stimmt mit dem erwähnten Prinzip möglichster Raumfüllung überein. Wichtig ist, daß wir durch diese Einfassung in den Gestalten

des Moses und Königs David auch mit der eigentlichen Figurenzeichnung dieser Hand bekannt werden. Vielleicht führen die in ihrer steifen Würde ein wenig langweiligen Gestalten dazu, auch in Buchillustrationen weitere Werke des Meisters D S zu erkennen.

Einstweilen vermag ich nur zwei weitere Seitenstücke, mit großen blasenden Engeln, etwa 81 : 26 mm[236], anzuschließen. Die gekrönten Engel, in langen, unter der Brust gegürteten Gewändern, mit tubenartigen Blasinstrumenten, stehen ebenfalls ein wenig steif in engen Nischen, die von Säulen eingefaßt werden; an den Säulenbasen sind kleine Figürchen gegeben. Die Verwandtschaft mit den Figuren der Titeleinfassung ist offenkundig.

XII. DER MONOGRAMMIST M. S.

Trotz des stattlichen charakteristischen Werkes, mit dem der erste Illustrator von Luthers Gesamtbibel[237] 1534 auftritt, ist seine Persönlichkeit von der neueren kunstgeschichtlichen Forschung lange fast unbeachtet geblieben. Erst kürzlich finden sich Versuche ihr näherzukommen und das Werk zu erweitern[238].

Der hinter den Initialen M S verborgene Name, der jedenfalls auf den Zeichner zu beziehen sein dürfte, wird von Engelbert Baumeister mit dem des Martin Schaffner identifiziert. Es sieht fast aus, als ob lediglich von der verlockenden Übereinstimmung der Anfangsbuchstaben ausgegangen der Aufbau dieser Hypothese gewagt wurde, von der leider bei näherer Betrachtung auch nicht viel anderes übrig bleibt als eben diese zufällige Buchstabengleichheit. Vergleicht man die einmal vorkommende verschlungene Monogrammform des Bibelillustrators mit der des Schaffner, z. B. auf dem von Baumeister herangezogenen Bilde des Eitel Besserer, so finden sich schon solch wesentliche Abweichungen des steilen gegenüber dem geschwungenen Duktus, daß eine Gleichstellung nicht so ohne weiteres anzunehmen sein dürfte. Die Vorliebe für Anbringung des Monogramms bzw. der nebeneinandergestellten Initialen auf Architekturteilen, die Baumeister als gemeinsames Kennzeichen hervorhebt, wird auch von anderen Künstlern geteilt. Was die gewagte Auflösung der zwischen „undeutlichen Zeichen" stehenden Initialen auf dem Bathsebabilde der Bibelfolge anbelangt, in die auch formell sehr anfechtbare Form „Maler Martin Schaffner Ulmensis", so wird sie ohne weiteres hinfällig, da auf scharfen frühen Abdrücken jene Zeichen sich ganz deutlich als Ornamente, und zwar Haken in der Art der Friesornamente am Palast des gleichen Bildes, zu erkennen geben.

Der stilkritische „Beweis" Baumeisters für die Identität der beiden Meister beschränkt sich auf Heranziehung ganz allgemeiner Gesichtspunkte, die ihre Erklärung hinlänglich im Zeitstil finden und durchaus nicht speziell nur Schaffner und dem Bibelillustrator eignen. Die ebenfalls herangezogene Eigentümlichkeit der Vereinigung zeitlich aufeinander folgender Vorgänge auf einer Darstellung muß als besonderes Charakteristikum des Bibelillustrators fortfallen, er schließt sich hier durchaus dem üblichen Gebrauch von Luthers Illustratoren, bzw. früheren Bibelillustrationen an. Geht man dahingegen auf den Vergleich von Einzelheiten ein, die sich weit eher als beweiskräftig erweisen könnten, so kann man unschwer erkennen, daß diese nun allerdings ganz gegen die aufgestellte Hypothese sprechen. Statt der übermäßig langgestreckten Gestalten Schaffners haben wir beim Bibelillustrator normale, oft sogar ziemlich gedrungene Proportionen. Statt der gerade in späterer Zeit vorzugsweise ovalen Köpfe Schaffners mit sehr langen Nasen begegnen kleine runde Köpfe mit teils sehr kleinen stumpfen Nasen, teils solchen von sehr scharfen und knolligen Formen. Mit den sehr charakteristischen hochgezogenen Augenbrauen, den weinerlichen Mündern und den zierlich gedrehten Lockenhaaren steht Schaffner ganz für sich da, dem Bibelillustrator gegenüber, für den der ganz ab-

weichende schlichte Haar- und Bartfall geradezu bezeichnend ist.

Nirgends findet sich auch nur eine engere Verwandtschaft in den Architekturteilen: die bei Schaffner so ausgesprochenen Einflüsse der Augsburger Renaissance fehlen beim Bibelillustrator gänzlich, ebensowenig begegnet man bei ihm spätgotischen Anklängen, wie sie Schaffner auf dem jüngeren Wettenhausener Altar anbringt. Der Monogrammist M S arbeitet vielmehr (soweit er nicht Ausschnitte ganz schlichter Wirklichkeit aus Dorf und Kleinstadt gibt) mit Kulissen, Aufbauten, Prospekten von weit phantastischerer zusammengestoppelter Art, wobei der Kuppelreichtum darauf deutet, daß entschieden, den biblischen Vorwürfen entsprechend, orientalisierende Eindrücke angestrebt werden. Soll gerade für Verwandtschaft in der Architekturgestaltung ein Name herangezogen werden, so wäre der des Jörg Pencz zu nennen. Ähnliche Abweichungen gelten betreffs des Ornaments, das Baumeister trotz dessen hervorragender Wichtigkeit weiter nicht heranzieht, obgleich er dem Bibelillustrator mit Recht die großen Initialen der Lufft-Bibel zuschreibt: derartige mit schöpferischer Freiheit gestaltete reizvolle Erfindungen sind im Werke Schaffners, der sich mit treulicher Wiedergabe der neuen „modischen" Formen begnügt, fremd.

Spricht somit der ganze Befund des Werkes gegen die Urheberschaft Schaffners für die Bibelillustrationen, so fällt überdies auch die Tatsache, daß er 1535 den doch wohl nur während einer Anwesenheit in Süddeutschland denkbaren Auftrag des Epithaphs des Sebastian Willing ausführte, entscheidend ins Gewicht gegen die Möglichkeit eines Aufenthalts in Wittenberg, wie er für die Arbeit an den Bibelillustrationen durchaus anzunehmen wäre. Wir wissen, welch reges Interesse Luther dem Bilderschmuck der Bücher und insbesondere seiner Bibel entgegenbrachte, wissen, in welch enger Beziehung er zu der auf diesem Gebiete so überaus regen Cranach-Werkstatt stand. Diese bei der Erteilung eines solchen gewichtigen Auftrags zu übergehen, kann weder ihm noch Hans Lufft eingefallen sein, und es ist als sicher anzusehen, daß der Bibelillustrator zu ihr in nahem Verhältnis gestanden haben muß, was auch aus weiteren ihm zuzuschreibenden Werken ersichtlich wird. Mag er auch von außerhalb zugezogen sein, so muß er doch fester in Wittenberg Wurzel gefaßt haben, als dies je für Schaffner anzunehmen wäre, da sich keine weitere Spur einer Tätigkeit, etwa auch in Gemälden, dort findet, die diesem zuzuweisen wäre: an Aufträgen dürfte es ihm doch bei seinem Namen und Fähigkeiten trotz der Cranach-Konkurrenz keineswegs gefehlt haben, wenn er sich wirklich nach Wittenberg gewendet hätte. Der Bibelillustrator aber ist auch 1535 und später noch mit Arbeiten in Wittenberg nachzuweisen. Einer Lösung der Namensfrage dürfte also wohl nur auf Grund archivalischer Forschungen in Wittenberg vielleicht näher zu kommen sein, wenn anders die Hypothesen nicht gefährlich und verwirrend wirken sollen.

Vor allem aber gilt es auch, das Werk des Bibelillustrators selbst zum Ausgangspunkt zu nehmen, um ein weiteres Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit und Tätigkeit zu gewinnen. In dieser Hinsicht ist gegenüber dem als verfehlt abzulehnenden Versuch Baumeisters der von Röttinger gegebene Beitrag außerordentlich zu begrüßen. Einer feinsinnigen Würdigung der Bibelillustrationen und wertvollen Zusammenstellung über Verwendungen derselben[239] folgt der Nachweis von sieben dem Meister neu zuzuweisenden Holzschnitten (zum Teil Einzelblätter), von denen Röttinger vier als Frühwerke, unter Nürnberger Einfluß entstanden, ansehen zu können glaubte, während er für die Gesamthaltung der Bibelillustrationen Eindrücke von Weiditz' Petrarca-Illustrationen als bestimmend annimmt. Indessen lassen sich auch von hier aus sichere Schlüsse auf Herkunft und Entwicklung des Zeichners nicht gewinnen. Röttinger nimmt an,

daß er Sachse sei, da er seine Schulung jedenfalls nicht in Nürnberg empfangen habe. Dagegen wäre geltend zu machen, daß er aber keinesfalls nach Stil, Darstellungsweise und Ornamentformen direkt aus der Cranach-Werkstatt herausgewachsen erscheint, noch viel weniger sich Spuren von stilistischen Zusammenhängen mit den übrigen in Sachsen und Mitteldeutschland tätigen Meistern, vor allem Lemberger und Brosamer, sich zeigen. So müssen seine Anfänge doch wohl in Süddeutschland gesucht werden, wohin die empfangenen nachgewiesenen Anregungen deuten. Sein ruhiges Temperament, seine schlichte Erzähler- und Beobachtergabe führten zu einer gleichmäßig entwickelten Eigenart, die ihn dann fest und sicher auf sich selbst gestellt sein läßt.

In der sächsischen Illustration hat er, wie eine Reihe nunmehr weiterhin zu gebender Zuschreibungen bekräftigt, eine bedeutende und (neben Cranach d. J.) führende Rolle gespielt. Seine Bilder geben weiträumige Anlagen mit gut verteilten und sicher hingestellten Figuren, liebevoller, sauberer Durchführung der Landschaften und Architekturen. Die Gesamthaltung erscheint durch Dichtigkeit der Schraffenlagen und Schattenpartien auffallend schwärzlich, nur die fernsten Hintergrundsausblicke der Landschaften sind in hellem Licht gegeben. Die Linienführung ist durchweg kräftig und fest, stellenweise etwas trocken, die Faltenzeichnung charakterisieren lange, mit gleichmäßig kurzen Schraffen besetzte Linien, kurze knittrige Häkchenlinien und sehr tiefe dunkle rundliche Faltentäler. Sehr dicht und rundlich ist die Zeichnung des Baumschlags, sehr fest die der Wolken, die in Schichten und dicken Ballen übereinander gelagert erscheinen, die untersten sehr schwärzlich, die obersten bis zum lichten Weiß hin abgestuft, mit kräftig betonten Konturen, die bis zu dekorativer Stilisierung wechselvoll gebildet sind.

Sehr ausgeprägt zeigen diese Merkmale neben den Bibelillustrationen zwei Quart-Einfassungen mit Gegenüberstellung von altem und neuem Bund, Sündenfall und Erlösung[240], die ich bereits kurz als Arbeiten des M S anführen konnte, für deren Zuschreibung ich aber den Beweis noch schulde. Außer der schwärzlichen Gesamthaltung mit dem Durchblick in die helle Ferne, dem mit den Bibelholzschnitten völlig übereinstimmenden Baumschlag (siehe besonders Jakobs Traum, Simson mit den Türen von Gaza, Absaloms Ende) vergleiche man den Mosestypus hier mit dem engverwandten auf den Darstellungen des Durchzugs durch das Rote Meer und der Mannahlese, Christi Nimbus mit dem Gottvaters auf der Bibel-Einfassung, dessen auffällige Form bei keinem anderen Künstler des sächsisch-mitteldeutschen Illustrationskreises nachzuweisen ist. Die Darstellungen geben jede für sich unabhängig voneinander und zum Teil auch mit inhaltlichen Abweichungen ein Thema wieder, das für die protestantisch-theologische Kunst, wie sie sich in Wittenberg entwickelte, höchst charakteristisch ist und dessen vielfache Ausgestaltung jedenfalls in engem Zusammenhang mit der Cranach-Werkstätte und deren persönlicher Fühlung zu Luthers Kreisen steht. Diesen muß sich demnach auch, vermutlich von ihnen selbst herangezogen, der neu hinzutretende Mitarbeiter aufs engste zugesellt haben: nicht nur die natürliche Lage der Dinge, auf die schon oben hingewiesen wurde und die inhaltlichen Beziehungen beweisen das, auch Spuren künstlerischer Zusammenhänge finden sich, die dies deutlich bekunden.

Den beiden erwähnten Einfassungen, die sich erst nach den Bibelillustrationen 1537 und 1538 zuerst nachweisen lassen, geht eine andere Quart-Einfassung voraus (zuerst 1533), die, bald als Arbeit des älteren, bald des jüngeren Cranach, bald als die eines anonymen Künstlers genannt, am festesten doch dem Werke des M S sich einfügt: die mit dem guten Hirten und Reformatorensymbolen[241]. Die den frühen Wittenberger Illu-

strationen fremde schwärzliche Haltung gleicht völlig der der Bibelillustrationen; der schlichte, mit etwas nüchterner Sachlichkeit wiedergegebene Christustyp entspricht dem Temperament des M S; für die Gewandbehandlung und die Zeichnung der Hände erweist ein Vergleich mit dem Gottvater des großen Schöpfungsblattes die enge Verwandtschaft; die Art der Landschaft im Ganzen kehrt gleichmäßig wieder auf den Darstellungen von Jakob bei Laban (oben links) und von Simsons Löwenkampf (Hintergrund rechts); die durch die hartschwärzliche Zeichnung wie glasig erscheinenden Fels- und Berggeschiebe finden sich auf den Darstellungen von Simsons Philisterkampf, der Salbung Sauls und des Feuerregens der Apokalypse. Die kleinen Ornamentkränze, deren Formen sehr merklich von der üblichen Wittenberger Ornamentik, den losen Rankengefügen Cranachscher Art oder den schwellenden Blättern und Früchten Lembergers, abweichen, gehen eng mit der Dekoration der großen Bibelinitialen zusammen. In interessanter Weise zeigen dahingegen die sie verbindenden Blattornamente Formen, die nur von Lukas Cranach übernommen sein können, aber eine von dessen genial-flüchtiger, lockerer Zeichenweise völlig abweichende Durchführung verraten: nämlich ihre Übersetzung in den viel kompakteren Stil des MS.

Ähnlich verhält es sich mit einer Oktav-Einfassung, die anscheinend zuerst seit 1531 bei Hans Lufft nachweisbar ist und von ihm vorzugsweise für Luthers Psalterausgaben verwendet wurde[242], mit Davids Flucht vor Saul (112 : 82 mm, Schriftfeld 53 : 48, Höhe unten 35, Breite rechts 18 mm) und den Symbolen Luthers und Melanchthons in Blattranken, die denen auf der Titeleinfassung mit dem guten Hirten in Formen und Zeichenweise völlig entsprechen. Der sehr originelle, vom Schriftfeld überschnittene Aufbau des Hauses, aus dessen seitlich gelegenen Fenster die Flucht vonstatten geht, verrät den geschickten Illustrator: daß wir in ihm den Monogrammisten M S zu erkennen haben, zeigen die Wolkengeschiebe, die zierlichen Figürchen, die denen der Hintergründe auf den Bibelillustrationen entsprechen (vgl. z. B. die Gruppe Geharnischter auf der Darstellung des Zuges durch den Jordan) und die glasig-harte Zeichnung der Lutherrose[243].

Die Zuweisung dieser Titeleinfassung, deren erste Verwendung anscheinend die in Luffts Psalterausgabe von 1531 ist, rückt das Auftreten des Monogrammisten M S in Wittenberg, für das bislang die Daten 1532 auf den Bibelholzschnitten den frühesten Termin angaben, wiederum ein Jahr früher. Aber auch schon für 1530 läßt sich dasselbe bezeugen. Der durch etwas größeres Höhenmaß[244] in der Folge der Bibelillustrationen auffallende Holzschnitt mit der Vision des Daniel[245] findet sich nämlich, was bisher noch nicht beachtet wurde, bereits 1530 bei Nickel Schirlentz zweimal in Luthers Heerpredigt wider den Türken[246]. Es könnten angesichts dieser Tatsache Zweifel über die Zugehörigkeit zur Folge überhaupt auftauchen, doch liegt der Fall hier anscheinend ganz besonders. Eine übereinstimmende Darstellung findet sich im gleichen Jahr zuerst in Luthers Ausgabe des Propheten Daniel bei Hans Lufft[247] und zwar handelt es sich hier um den gleichen Holzschnitt, den Röttinger a. a. O. in Anm. 1 auf S. 72 durch spätere Verwendung irregeführt, als Kopie Lukas Cranach d. J. nach M S anspricht, der aber nach seinem stilistischen Befund dem ersten Wittenberger Illustrator von Luthers Kirchenpostille, dem Monogrammisten A W, zuzuweisen ist[248]. Da nun die erste Auflage von Luthers Heerpredigt wider den Türken des vorhergehenden Jahres bei Schirlentz[249] den betreffenden Holzschnitt noch nicht aufweist, so ist anzunehmen, daß erst die Prophetenillustration die Einschaltung desselben angeregt und ihr auch als Vorlage gedient habe. Gewisse Vereinfachungen und Starrheiten der Umrißlinie der Erdteile des Schirlentzschen gegenüber dem Lufftschen Holzschnitt sprechen gleichfalls dafür, ihn

als Kopie anzusehen, ebenso die Zeichnung des Flusses, dessen Entspringen aus den Hügeln vor dem Bären hier ganz unklar bleibt, im anderen Falle aber deutlich gemacht ist, dessen Lauf hier erstarrt, dort ausdrucksvoll gewunden erscheint. Als wichtigste Veränderung stellt sich auf dem Schirlentzschen Holzschnitt die Hinzufügung eines doppelten Flügelpaares des Parders dar: bei dem ständigen Streben nach wortgetreuer Wiedergabe auch der anschaulich am schwersten faßbaren Bibeltexte ist hier auch durchaus damit zu rechnen, daß die vollständigere Darstellung die zweite Fassung ist, denn eine Kopie würde solch wichtigen Bestandteil wohl keineswegs weggelassen haben. Trotz der engen Anlehnung an ein (letzten Endes wohl auch nicht künstlerisch frei erfundenes, sondern auf theologische Anweisungen zurückgehendes) Original, ist die bisher innerhalb der Folge der Bibelillustrationen nirgends beanstandete Kopie doch wohl dem Monogrammisten M S zu belassen: die im einzelnen nichts ängstlich wiederholende Zeichenweise stimmt zu den Bibelillustrationen, die fast völlige Durchführung der Schraffen des Meeres verstärkt ganz in seiner Art den schwärzlichen Gesamteindruck. Der Umstand, daß der betreffende Holzschnitt von 1534 an in allen jenen Ausgaben, welche die Bibelillustrationen als Gesamtfolge bringen, dieser Folge fest eingefügt erscheint (auch in der Folge täuschender Kopie vom Monogrammisten G E ist er kopiert), spricht bestimmend mit für seine Zugehörigkeit an den Monogrammisten M S[250]: hätte hier von anderer Seite ein einzelner Holzschnitt eingeschoben werden sollen, so würde nichts näher gelegen haben, als daß Lufft auf den in seiner eigenen Ausgabe bereits verwendeten Stock des A W zurückgegriffen hätte. Das ist aber nicht der Fall: erst später, als die Folge des M S auseinandergerissen und mit anderen Folgen untermischt erscheint, wird auch der ältere Holzschnitt als Lückenbüßer mit herangezogen.

Der Holzschnitt mit der Vision des Daniel bedeutet übrigens nicht die einzige Anleihe bei fremden Vorlagen in der Folge der Bibelillustrationen[251]. Rücksichtnahme auf theologische Angaben erforderte auch bei den Darstellungen der jüdischen Kultgeräte Heranziehung früherer Fassungen. Für rege Erwägungen der jeweils genehmsten spricht die Berücksichtigung verschiedener Folgen für die einzelnen Blätter, ebenso wohl für enge Fühlungnahme der Künstler untereinander, für die hier die nachgewiesene Kenntnis der noch unveröffentlichten Arbeiten Brosamers durch M S[252] einen besonders interessanten Beleg bildet. Auch die übrigen Einzelholzschnitte der ersten Prophetenausgaben, die 1532 in der Gesamtausgabe Luffts[253] vereinigt erscheinen, machen ihre Einwirkung geltend.

Für die Holzschnitte zur Apokalypse ist inhaltlich immer noch die von Cranach in Anlehnung an Dürer geschaffene Grundlage maßgebend, ihre Erweiterung auf 26 statt 21 Darstellungen schließt sich der 1530 zuerst gegebenen Ergänzung der Folge durch den Monogrammisten A W an[254], mit der auch die Bildung der posaunenblasenden Engel als Knaben übereinstimmt. Daß die Cranachfolge dem M S trotz des zeitlichen Abstandes ihrer Entstehungszeit von seinem Auftreten in Wittenberg noch wohl vertraut wurde, beweist die auf diese zurückgehende Ballung der Wolken zu phantastischen Köpfen auf der Darstellung des das Buch verschlingenden Johannes, der in den dazwischen liegenden Folgen sich bereits verwischt hatte. Im übrigen ist die Bildgestaltung in ganz verändertem Format völlig frei in Anpassung an den persönlichen Stil des M S gegeben, wie auch die Durchführung aller Einzelheiten neu und ihm gemäß erscheint. Eine dem gewaltigen Stoff freilich sehr wenig entsprechende Ruhe charakterisiert auch diese Blätter; wo irgend möglich, ist der landschaftliche Teil reich ausgestattet mit weiter Tiefenerstreckung. Auch ein Streben nach einer Wohlabgewogenheit der Komposition macht sich geltend, das stark renaissancemäßig abgeklärt wirkt gegenüber solch

gotisch-barocken Auslösungen, wie sie seinerzeit Lembergers Stil in dessen Umgestaltung der Cranach-Folge gezeitigt hatte. Man beachte nur daraufhin einmal eine solche Darstellung wie die der windwehrenden Engel, die auf einem schön über weite Landschaft geschwungenen Halbkreis angeordnet erscheinen, der durch zwei der Windköpfe und den mit dem Kreuz herabschwebenden Engel oben fest geschlossen erscheint, und dem über den Wolken gebenenen Thron Gottvaters als bedeutungsvoller Unterbau dient. Ebenso weisen die Stellungen der Engel zueinander (wie auch immer sie paarweise betrachtet werden mögen) wohl berechnete kontrapostische Feinheiten auf. Auch die Blickführung teils in die Tiefe, teils aus ihr heraus durch Gegeneinanderwirken des versiegelnden und des herabschwebenden Engels, sowie der knienden Menge der Knechte Gottes, belebt die Bildgestaltung und findet ihr Gegengewicht in der beruhigend durch das ganze Bild lagernden Wolkenschicht, der strengen Frontalstellung des Thrones Gottes und der gleichmäßig seitlich gescharten Menge der Lobpreisenden. In ähnlicher Weise zeichnet sich besonders die Darstellung der die Schalen des göttlichen Zorns entleerenden Engel aus; auch auf anderen Blättern machen sich, soweit der spröde Stoff das nur irgend zuläßt, Ansätze dazu geltend.

Völlig abweichend von aller bisherigen Wittenberger Art ist die dekorative Ausgestaltung der großen Initialen der Bibel, die von einem munteren Kindervolk umspielt werden, wie es sich auch auf der großen Titeleinfassung zur Bibel und auf der von Röttinger dem Meister erstmalig zugewiesenen Quart-Einfassung mit Triumphzug[255] tummelt. Auch der Aufbau dieser Titeleinfassung bringt ein ganz neues Element in die Wittenberger Buchkunst. Die vielteilig gegliederten Kulissen, die einen stattlichen Bau um das Schriftfeld herum vortäuschen, erinnern an die eingehend geschilderten Architekturen, Paläste u. dgl., auf die Bibeldarstellungen und verleugnen wiederum nicht eine gewisse Verwandtschaft mit Architekturwiedergaben des Pencz, wie wir sie vor allem auf den Planetendarstellungen finden.

Den größeren Einfassungen schließt sich nun eine ganze Reihe im Werke des Meisters noch unbeschriebener Oktaveinfassungen an, die zum reizvollsten Schmuck der deutschen Buchkunst des 16. Jahrhunderts gehören. Es scheint, daß sie von ihren Besitzern entsprechend gewürdigt wurden, denn sie finden sich so viel verwendet, daß leider die Abdrücke durch die Spuren überreichlichen Gebrauchs der Stöcke vielfach beeinträchtigt sind. Es mag kein Zufall sein, daß der feinsinnige Georg Rhau bei weitem die meisten dieser Titeleinfassungen hat und daß gerade des kunstfreundlichen Melanchthon Schriften es sind, die vorzugsweise damit geziert erscheinen. Zür die Beliebtheit sprechen ferner verschiedene Kopien. Neben den rein architektonischen Aufbauten treten solche auf, in denen mehr rahmenmäßig Blattornamente, Delphine, Vasen, Kandelaberteile und dergleichen zusammengefügt sind. Zu den bald nackten, bald phantastisch herausgeputzten Flügelknäbchen gesellen sich allerlei sonstige Figuren, auch Fabelwesen, Tiere und häufig haben sie ein Amt als Wappenhalter zu versehen. Der Grund ist fast durchweg weiß gehalten, während feine Schraffen der Darstellung wieder jenen charakteristisch schwärzlichen Gesamtton verleihen. Die delikate Ausführung hat leider den Nachteil, daß nur wenige Exemplare in voller Frische und wohlgelungenem Abdruck die ganzen Reize des Schnitts zur Geltung bringen.

Vor 1533 scheint keine dieser Titeleinfassungen nachweislich zu sein. In diesem Jahr findet sich bei Georg Rhau in mehrfacher Verwendung eine Einfassung mit Wappen mit Schlange am Kreuz zwischen Einhorn und Elch, 129 : 82 mm, (Abb. 19)[256], die gelegentlich auch in Drucken Nickel Schirlentz' begegnet und durch besondere Zierlichkeit des Aufbaus, die gut gezeich-

neten Tiere und eine gewisse Eleganz der schmiegsamen Blattornamentik auffällt. Eine gleichseitige getreue, aber völlig verflachte Kopie mit querschraffiertem statt des weißen Grundes findet sich in Magdeburg bei Hans Walther[257]. Im gleichen Jahre und in gleicher Verwendung zur Jesus-Sirachausgabe hat Georg Rhau eine Einfassung mit Bau mit zwei alten Männern und sieben Engelknaben, 125 : 90 mm[258], die sich weiterhin bei Joseph Klug findet[259].

Eine sehr eigenartige Darstellung bringt die Einfassung mit Bau und von Faunen angegriffener Frau, 121 : 83 mm, die zunächst bei Georg Rhau[260], später auch bei Peter Seitz begegnet[261]. Das Schriftfeld ist in ähnlicher Weise wie bei der zuletzt erwähnten Einfassung mit einem von Figuren belebten Bau umschlossen, dessen seitliche Sockelteile vorspringen. Dazwischen kniet in der Mitte eine halbnackte Frau in ergebener Haltung, von jeder Seite tritt ein Faun mit ausgerissenem Baumstamm gegen sie heran, dem Temperament des M S entsprechend befremdlich ruhig für die unzweifelhaft in der Situation gegebene Angriffslust. Auch diese Einfassung findet sich bei Hans Walther in Magdeburg[262] kopiert, 120 : 80 mm, gleichseitig, mit Hinzufügung von schellenartigen Kugeln auf den Giebelschrägen.

Wenn auch die Kindergestalten des Monogrammisten M S im Typus sehr gleichförmig sind, so verraten sie doch seine sehr glückliche Beobachtungsgabe in der Mannigfaltigkeit und Ungezwungenheit ihrer Bewegung. In munterer Menge beleben sie die Einfassung mit Bau und Kindern mit Musikinstrumenten, 129 : 89 mm, die wiederum 1534 bei Georg Rhau sich findet[263], und geben der ebenda gleichzeitig verwendeten[264] Einfassung mit bogenschießenden Engelknaben, 123 : 83 mm das fröhliche Gepräge.

Desselben Druckers Musiklehre ziert 1535[265] eine wieder besonders sorgfältig ausgeführte originelle Einfassung mit Arion auf dem Delphin und Kandelaberaufbauten, 124 : 81 mm[266], auf der der Vordergrund durch ein Wellengewoge ausgefüllt ist, in dem der riesige Delphin schwimmt, den in modischer geschlitzter Tracht auf seinem Rücken hingestreckten Meister der Töne tragend. Aus dem feuchten Element erheben sich seitlich festgefügt Kandelaberaufbauten mit musizierenden Fabelwesen über den Sockeln, von schildhaltenden Knaben bekrönt, während ein Medaillonkopf im Kranz und Blattdelphine den oberen Abschluß über dem Schriftfeld bilden.

Das Motiv der Ausgestaltung des Schriftfeldes als eines großen, sich leicht einrollenden Papierblattes nimmt die Einfassung mit Wildenpaar und Pelikan, 127 : 78 mm, wieder auf, die ebenfalls Georg Rhau eignet[267] und Schilder mit dem Gotteslamm und der Lutherrose aufweist. Die dekorative Rahmung wird hier durch Pflanzenornament und Blattdelphine in gewandter Anordnung vollzogen. Eine sowohl in Zeichnung und Schnitt rohe und ungeschickte Kopie, 125 : 80 mm, findet sich in Magdeburg bei Christian Rödinger[268], gleichseitig getreu bis auf die Wappen. Links ist hier eine Rose gegeben, die der Lutherrose ähnlich ist, aber weder Herz noch Kreuz erkennen läßt, rechts statt des Lammes mit der Kreuzfahne das Stadtwappen von Magdeburg.

Eine Einfassung mit Rahmenaufbau, Wappen und Hunden, 125 : 81 mm[269], bei Georg Rhau[270] gibt neben der Lutherrose Melanchthons Schlange am Kreuz und das große sächsische Wappen von dahinter gelagerten wildem Mann und zottigem Fabeltier gehalten; auf den Giebelstücken ducken sich angriffsbereit zwei gut beobachtete Hunde; Zeichnung und Schnitt erscheinen hier derber als in den übrigen Einfassungen. Eine Kopie, 123 : 80 mm, auf der statt des wilden Mannes und des Fabeltieres zwei nackte Knaben in gleicher Weise das etwas veränderte sächsische Wappen halten, findet sich in Wittenberg bei Veit Creutzer[271]. Eine Kopie, 105 : 74 mm, auf querschraffiertem



Abb. 19 · Monogrammist MS

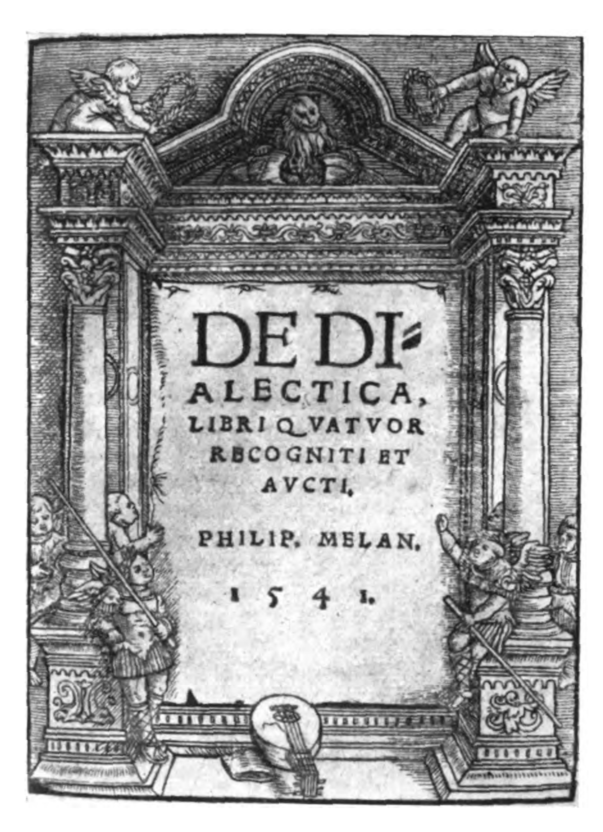


Abb. 20 · Monogrammist MS

Grunde, in der unten statt der Wappenhalter und des sächsischen Wappens des Originals eine Füllung mit Blattornamenten zwischen zwei nach außen gewendeten Blattdelphinen gegeben ist, hat in Wittenberg Nickel Schirlentz[272].

Noch zwei weitere Oktav-Einfassungen des Monogrammisten M S finden sich bei Georg Rhau: die Einfassung mit Portalbau und wilden Männern als Wappenhaltern, 129 : 89 mm[273], und die Einfassung mit Portalbau, Engelknaben, Affen und von Löwen und Greif gehaltenem sächsischen Wappen, 128 : 81 mm[274]. Der ersteren sind wiederum Schilde mit Lutherrose und Melanchthonschlange beigegeben, die wie das große sächsische Wappen unten in der Mitte von wilden Männern gehalten werden. Trefflich charakterisiert sind die possierlichen Affen. Eine unermüdliche Erfindungsgabe und liebevoll alle Einzelheiten berücksichtigende Durcharbeit schaffen hier immer neue reizvolle Variationen sowohl der Aufbauten wie ihrer Belebung mit Figuren und ihrer Ausstattung mit Schmuckformen.

Auch Joseph Klug hat einige der Oktav-Einfassungen des Monogrammisten M S und zwar übernimmt er zunächst von Peter Seitz[275] die Einfassung mit Einhorn, Elch und Pelikan, 124 : 83 mm[276], die einzige, in der Motive geradezu wiederholt erscheinen, die aber doch, da nirgends direkt kopiert ist, eigenhändig sein dürfte. Auffällig ist allerdings, daß die seitlichen Aufbauten, aus schlanken Henkelvasen hervorgehende Blattornamente, sich nicht in gewohnter Weise dem Schriftfeld rahmenmäßig anschmiegen. Die Übernahme einer ursprünglich bei Georg Rhau auftretenden Einfassung ist bereits oben vermerkt (vgl. Anm. 259). Die Einfassung mit Bau mit zwei Engelknaben und von Löwen und Greif gehaltenem sächsischen Wappen, 125 : 82 mm[277] kommt zunächst (bis mindestens 1540) mit vollen Einfassungslinien vor, später sind die seitlichen Einfassungslinien nur etwa bis zur Höhe des Schriftfeldes unten erhalten, die obere Einfassungslinie fehlt ganz. Der großen Einfassung zur Bibel von 1534 entspricht in der Einfügung des Schriftfeldes als eines dem Bau angehefteten Vorhangs die Einfassung mit Portal mit Engelknaben und Löwen im Giebelfeld, 121 : 87 mm (Abb. 20). Gotteslamm und Lutherrose kehren wieder in der Einfassung mit Portalbau mit zwei Schildhaltern, 123 : 82 mm[278], hier aber Schilden zwischen Ranken eingestellt, während die beiden stattlichen Schildhalter lediglich Zierschilde halten.

Außerhalb Wittenbergs habe ich solche Oktav-Einfassungen des MS bisher nur in Leipzig bei dem anscheinend sehr betriebsamen Nickel Schmidt (Faber) gefunden. 1536[279] verwendet er eine Einfassung mit Bau mit zwei Engelknaben und Waffenstücken, 114 : 82 mm, die eine große Frische aufweist und wiederum ganz neue Motive bringt. 1538[280] hat er eine Einfassung mit Blattornamentrahmen mit zwei nackten Knaben auf Steckenpferden, 115 : 83 mm, die durch die rahmenmäßig dem Schriftfeld angefügten Blattornamente wiederum besonders charakteristisch erscheint.

Im Anschluß an die Oktav-Einfassungen des M S bleibt eine Einfassung zu erwähnen, die entweder eine freie Nachahmung seiner Art oder die Kopie eines noch unbekannten Originals darstellt, da sie einen Rahmenaufbau der bekannten Art gibt: die Einfassung mit zwei gelagerten schildhaltenden Figuren, 113 : 83 mm. Ich kann sie bisher nur in einem späten Druck ohne Ortsangaben nachweisen[281], doch dürften sich die Initialen im Schilde wohl auf Melchior Sachse in Erfurt beziehen. Sie sind jedenfalls nicht für unseren Zeichner in Anspruch zu nehmen[282], denn gewisse Züge deuten entschieden auf einen anderen Zeichner, nämlich den just auch verschiedentlich für Melchior Sachse tätigen Monogrammisten AW. Seiner Art entsprechen die durch kleine Kästchen verzierten Voluten über dem Schriftfeld und der Medaillonkopf zwischen ihnen.

Auffälligerweise hat eine schöne charakteristische Arbeit des Monogrammisten M S bisher noch keinerlei Beachtung gefunden, nämlich die Folio-Einfassung mit den Evangelistensymbolen, Moses, Opfer Abrahams, eherner Schlange und Geburt Christi, 250 : 161 mm, die zuerst 1548 in Luffts Bibel[282] auftritt, in der Titelauflage von 1549[284] beibehalten ist und dann nur noch einmal 1551[285] wiederkehrt. Ihrer ganzen Art nach steht sie den beiden Quart-Einfassungen mit Sündenfall und Erlösung sehr nahe, der etwas zerstreuenden Wirkung der kleinfigurigen Szenen wird durch die kräftig dekorative Betonung der vier Bildecken mit den Evangelistensymbolen günstig entgegengearbeitet.

Zur Übersicht bleibt nur noch auf einige Zuschreibungen hinzuweisen, die ich inzwischen bereits an anderer Stelle an den Monogrammisten M S machen konnte und die seine Tätigkeit auch noch für die vierziger Jahre belegen: die Spottbilder auf das Papsttum[286]; drei Kardinäle reinigen mit Fuchsschwänzen die Kirche[287]; Kurfürst Johann der Beständige und Luther neben Christus am Kreuz[288]; Medaillonbildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich, Johann Huß', Luthers, Melanchthons und des 54-jährigen Georg Rhau[289]; Arion auf dem Delphin[290]; Venus und Amor[290].

Max Geisberg hat inzwischen die Reihe der Einblattholzschnitte aufs glücklichste vermehrt durch das Spottwappen des Papstes[291], die Erscheinung der hl. Dreieinigkeit vor den Söhnen des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen[292], die wunderbare Sonnenerscheinung über Wittenberg 1551[293]. Hinzukommen das Papsttum als Antichristentum[294] und die Darstellung des Feldlagers Karls V. in Wittenberg, auch die Darstellung des Traumes Melanchthons dürfte sich anschließen.

ANMERKUNGEN

[1] Max Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, München 1923ff., Hugo Schmidt Verlag.

[2] Kunstgeschichtl. Anzeigen, Jg. 1904, S. 51ff.

[3] Zu der Fülle der noch ihrer Lösung harrenden Aufgaben der Bibliographie vgl. z. B. P. Hohenemser im Vorwort zu „Flugschriftensammlung Gustav Freytag", Frankfurt 1925. NB. auch W. Menn im Zentralbl. f. Bibliothekswesen, 42. Jg. (1925).

[4] Vgl. dazu meine Ausführungen in meinen „Beiträgen zur Bibelillustration des sechzehnten Jahrhunderts . . ." in Stud. z. d. Kgsch. Heft 226, Straßburg 1924.

[5] Vgl. die Verzeichnisse von H. Curjel „Hans Baldung Grien", München 1923.

[6] Es existieren zwei Ausgaben dieses Nachdruckes: vgl. G. Kawerau in „Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen" III, S. XXVI E 1 und 2; Luthers Werke (Weimar 1883ff.) Bd. 9, S. 691 C, S. 693 D. Das jetzt in München, Staatsbibl., befindliche Exemplar (H. Eccl. 870 g) dürfte das in der Literatur angeführte aus Katalog Rosenthal XXXVIII sein. Die eine (häufiger anzutreffende) Ausgabe hat bei den Signaturen arabische Ziffern, die andere deutsche Buchstaben zur Zählung. Beide Ausgaben haben ein fingiertes Impressum (NB. die zweite mit Druckfehler „geruckt" statt „getruckt", während die erste in den voranstehenden Verszeilen den Druckfehler „Chisten" statt „Christen" hat!): Ex archa Noe, das zu der Annahme, es handle sich hier um einen Druck des Erfurter Melchior Sachse, irreführte. Die bildliche Ausstattung erweist den Nachdruck zweifellos als Straßburger Druck. Schon Knaake und Pietsch vermuteten aus sprachlichen Gründen Straßburger Herkunft und Herrn Dr. Schottenloher verdanke ich die freundliche Mitteilung seiner Bestimmung auf Straßburg nach den Typen.

[7] Schuchardt II, S. 245 V bei 104. Es liegt hier die zweite (deutsche) Ausgabe des Cranachschen Originals zugrunde, Luthers Werke a. a. O. S. 690B, da in der Folge der Nachdrucke ebenfalls die (in dieser das ursprüngliche Blatt mit Christus auf der Wanderschaft ersetzende) Kreuztragung sich findet.

Die Darstellung der Geburt Christi fehlt der Folge der Nachdrucke, da hier aus altem Bestande ein (wesentlich kleinerer) Stock mit der gleichen Darstellung, eine Straßburger Arbeit mit Ausklängen Schongauerschen Einflusses, Verwendung fand: 110 : 84 mm, vor einer Ruinenmauer kniet in Bildmitte Maria nach halblinks gewendet, das auf ihrem Mantelzipfel liegende Kind anbetend, links dahinter Ochs und Esel, rechts Joseph mit einer Kerze, über der Gruppe drei schwebende Engel mit großem Notenblatt und hinten links in einer Lücke der Mauer zwei hereinschauende Hirten.

[8] Vor einem Kirchenportal steht rechts der Papst, vor ihm ein großer Sack, daran: Umb gelt || ein sack || vol ablaß ||/ links davon kniet in der Mitte des Vordergrunds ein Knabe nach links, der eine Gans hält und hinter dem nach links ein Schwein hervorsieht; links kommen aus einer Straße vom Hintergrund vier Geistliche heran, denen ein Knabe mit zwei Glocken voranschreitet. Der Holzschnitt findet sich wiederverwendet in: ¶ Ermanūg zů den Questionie-||ren abzůstellen über||flüssigen kosten. || o. O. 1522; 8 Bll. in 4°; Panzer II Nr. 1480, ein Exemplar in Wernigerode (Hc 1035).

[9] Im Vordergrunde rechts von einer vom oberen Bildrande überschnittenen Tanne steht Christus mit Kreuzstrahlennimbus von vorn gesehen, das Lamm, das er über der Schulter trägt, mit beiden Händen an den Füßen haltend; links davon steht Petrus im Profil nach rechts mit betend ausgestreckten Händen, zu seinen Füßen stehen zwei Lämmer, hinter ihm steht dichtgedrängt die Schar der übrigen Jünger; im Hintergrunde links auf Felsen eine Burg. Der Holzschnitt findet sich wieder verwendet in: Christeliche || verātwortūg M. Mat||thes Zell . . ., Straßburg, Wolf Köpfel, 1523. Ein Exemplar in Wolfenbüttel (194. 4 Th. 4°). Kuczynski Nr. 2861.

[10] In einem überschnittenen Raum, mit Ausblick in Hof oder Straße links, steht ein großer Tisch, auf dem (von einem vorn rechts sitzenden Mönch gehalten) ein Mann auf dem Bauche liegt und Geld speit; links steht als Hirte der Papst mit Wolfskopf, mit der (!) Linken segnend, mit der Rechten den Schäferstab haltend, vor ihm rechts geht ein Lamm; hinter dem Tisch sitzen drei Geistliche, die jeder einen Knochen und Blattquaste halten; links an der Wand hängt ein Fell. Eine Nachbildung dieses Holzschnitts aus einem Druck von 1576 findet sich abgebildet in Katalog XLVII von J. Halle, München.

[11] Bll. 2 der Papst wehrt dem Kaiser mit Heeresgewalt, 15—18 der Papst kommandiert eine Armee, Christi Einzug in Jerusalem, der Papst im Staat zur Hölle reitend, Christus gebietet seinen Jüngern Armut, 20 Christus verwirft die äußerlichen Geberden vom Reich Gottes, 21 der Papst segnet Mönche und Nonnen, 23 der Papst verkauft Ablaßbriefe, 25 der Höllensturz des Papstes. Teils gleich-, teils gegenseitige Kopien nach Lukas Cranach d. Ä.

[12] Dessen Kenntnis wir vor allem P. Kristeller verdanken. Vgl. „Die Straßburger Bücherillustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts", Leipzig 1888.

[13] H. Curjel a. a. O. „Buchillustrationen" XVI und Abb. S. 87.

[14] Bll. 4 die Krönung des Papstes mit der Tiara, 7 Christus läßt Petrus den Zoll aus dem Maul des Fisches bezahlen, 9 Christus inmitten der Krüppel und Aussätzigen, 10 der Papst beim Turnier, 13 Christus predigt dem Volke, 14 der Papst und seine Geistlichen beim Gelage.

[15] Drei Blätter der Folge geben ganz getreue, aber sehr rohe gegenseitige Kopien nach Lukas Cranach d. Ä.: 5 Christus wäscht Petrus die Füße, 8 der Papst belegt Steuereinziehung von Geistlichen mit dem Bann, 11 die Kreuztragung Christi.

Drei Blätter (19 der Papst verleiht mächtige Bischofssitze, 22 Christus treibt die Händler und Wechsler aus, 24 Christi Himmelfahrt), die Lukas Cranach d. Ä. gleichseitig kopieren mit einer innerhalb der sonstigen Straßburger starren Art auffälligen Auflockerung der Zeichnung und des Schnittes, könnten möglicherweise von derselben Hand herrühren, wie der von E. W. Braun (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IX, 1897/98) Baldung zugewiesene, von Curjel mit Recht verworfene Schnitt aus der Folge zu Geilers „Emeis", Straßburg, Joh. Grüninger, 1516, dem sich andere anreihen.

[16] Kristeller a. a. O. Nr. 537. Nr. 105 in Katalog XLV von J. Halle, München, mit verkleinerter Abbildung des in Frage stehenden Holzschnitts auf S. 27. [Erst nach Drucklegung dieser Arbeit sehe ich, daß der Holzschnitt bereits einmal als Arbeit Baldungs angeführt ist, von F. Dörnhöffer in der Wickhoff-Festschrift S. 126 Anm. 4.]

[17] Vgl. A. Ruland „Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Celtis" im Archiv f. d. zeichn. Künste II (1856).

[18] Von H. Röttinger in „Dürers Doppelgänger", Straßburg 1926, Peter Vischer d. J. zugeschrieben.

[19] Vgl. K. Steiff „Der erste Buchdruck in Tübingen", Tübingen 1881.

[20] Maße 238 : 171, Schriftfeld 125 : 106, Höhe unten 72, Breite rechts 32 mm. K. Steiff a. a. O. S. 29, 1), mit Nachweis der Vorbilder; siehe dort auch die Verwendungen. Zu Steiff Druck Nr. 128, der diese Titeleinfassung auch hat, ist zu bemerken, daß in dem Exemplar der Universitätsbibliothek Münster (K[4] 7036, hiernach auch die Abbildung) eine von Steiff unbeschriebene Variante a vorliegt mit abweichender vorletzter Zeile. Die Angabe des Jahres statt der Strafe für den Nachdruck (in Variante b: . . / bei peen zehen marck golds. ||) bestätigt Steiffs Annahme (vgl. bei seiner Nr. 130), daß das Privilegium beim Druck noch gar nicht im Wortlaut vorlag; beim Druck von a war also auch noch nicht einmal die festgesetzte Strafe bekannt.

[21] H. A. Schmid im Jahrb. d. Preuß. Kstslg. XIX (1898), S. 74, 7. Heitz-Bernoulli, „Die Basler Büchermarken . ." S. 63 VIII (96).

[22] W. Heß „Ambrosius Holbein", Straßburg 1911, Nr. 14, Tafel XI.

[23] Abbildung bei Curjel a. a. O. Tafel 71.

[24] Curjel, Buchillustr. XII, Abb. S. 66.

[25] Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde N. F. Bd. IX (1907), S. 142, Nr. 373.

[26] Maße 133 : 94, Schriftfeld 70 : 48, Höhe unten 36, Breite rechts 24 mm. K. Steiff a. a. O. S. 31, 8), siehe dort und bei Koegler die Verwendungen. A. Götze, „Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit", Straßburg 1905, Titeleinfassung Nr. 36. Im zweiten Zustand zerschnitten und mit anderen Leisten zusammen verwendet, so auch nach dem ungedeuteten Monogramm (Morharts) als Arbeit eines unbekannten Baseler Formschneiders oder Druckers von Nagler angeführt, Monogr. IV, Nr. 2203.

[27] E. His in Zahns Jahrb. VI, 1873, Nr. 314.

[28] Maße 162 : 117, Schriftfeld 89 : 70, Höhe unten 47, Breite rechts 23 mm. K. Steiff a. a. O. S. 30,4), siehe dort auch die Verwendungen.

[29] Hochleiste His Nr. 327 besonders c, abgebildet bei E. Major, Urs Graf, Straßburg 1907; Titeleinfassung His Nr. 319, Umschlag; Silbergravierung abgebildet bei E. Major a. a. O. Tafel XIV, 1. Vermutlich doch direkt auf die Hoch-

leiste Grafs (und auf dessen Querleiste Koegler a. a. O. S. 214, Nr. 379a) geht die Leipziger Oktav-Einfassung zurück, die ich in meinen „Beiträgen zur Bibelillustration des sechzehnten Jahrhunderts“, Straßburg 1924, S. 131 bei Verzeichnis A Nr. (23) anführte; der obere Teil kopiert, was ich seinerzeit nicht erkannte, die Einfassung des Ambrosius Holbein, W. Heß a. a. O. 3, Abb. S. (1).

[30] Hochleiste His Nr. 327b, abgebildet bei E. Major a. a. O. Vorrede.

[31] Es sei hier vermerkt, daß die Quart-Einfassung mit zwei wilden Männern und zwei Knaben in Bäumen, Wappen und Spruchband, Curjel, Buchillust. IX, sich bereits 1510 in einem, von Kristeller a. a. O. nicht angeführten, bezeichneten Druck Johann Schotts befindet: Refugiū Ad || uocatoru . || . ., Panzer VI, S. 49, Nr. 192: ein Exemplar in Wolfenbüttel (36. 14 Jur. 4°). Eine gegenseitige Kopie dieser Einfassung im zweiten Zustande mit leerem Spruchbande, mit dem Druckerzeichen statt des Doppeladlers findet sich in deutschen und schwedischen Drucken Georg Richolffs, vgl. A. Sjögren in Svensk Exlibris Tidskrift V (1915), J. Collijn in Svend Dahls Biblioteksbandbok, Upsala 1924 und Sveriges Bibliografi Bd. II, Upsala 1927, S. 53. — Die Quart-Einfassung aus vier Teilen mit Girlanden, Trophäen und vier Knaben, Curjel, Buchillustr. XXI, findet sich nach der Abbildung 11 bei H. Wolff „Die Buchornamentik im XV. und XVI. Jahrhundert“ (Deutschland I), Leipzig 1912, bereits 1511 bei Johann Schott mit Überdruckplatte; es scheint danach, als sei der erste Zustand dieser Einfassung unzerschnitten, der zweite in vier Teilen.

[32] Die von Mela Escherich Baldung zugewiesene Quart-Einfassung mit wappenhaltendem Wildenpaar, Aufbauten mit Narren und Kindern (vgl. das „Verzeichnis von Baldungs Holzschnittwerken“ in „Hans Baldung-Grien Bibliographie“, Straßburg 1916, Nr. 14; Heitz-Barack „Elsässische Büchermarken . .“, Taf. VII 2), die im ersten Zustande die Marke des Matthias Hupfuff trägt, ist mit Curjel (a. a. O. S. 163) als Arbeit Baldungs zu verwerfen. — Das Signet des Hagenauer Thomas Anshelm (Heitz-Barack a. a. O. Taf. LXII 2), das Mela Escherich a. a. O. Nr. 22 ebenfalls Baldung zuweist, wird von Curjel a. a. O. S. 163 wenig glücklich als „Werkstattarbeit“ angesprochen; daß es sich einer selbständigen Gruppe von Arbeiten einfügt, erweist H. Röttingers Zuschreibung an Hans Vischer („Dürers Doppelgänger“, Straßburg 1926, S. 168).

[33] Heitz-Barack a. a. O. Taf. XIV 3. A. Meiner „Das deutsche Signet“, Leipzig 1922, Abb. 40.

[34] Heitz-Barack a. a. O. Taf. IX 2. A. Meiner a. a. O. Abb. 33.

[35] Heitz-Barack a. a. O. Taf. XXV 1.

[36] Heitz-Barack a. a. O. Taf. XXV 2.

[37] Abb. 304 in Diederichs „Deutsches Leben der Vergangenheit . .“ I; Abb. S. 151 zu Nr. 471 in Katalog LXVII von J. Rosenthal, München („Illustrierte Bücher des 15.—19. Jahrhunderts“, Teil II).

[38] Dodgson „Catalogue of Early German and Flemish woodcuts . . in the British Museum“ II, S. 6, bei Nr. 2. Abbildungen a. a. O. wie das andere Bildnis Abb. 300, Abb. S. 152 zu Nr. 472.

[39] Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. V, 1887. — Zum Vergleich heranzuziehen ist auch die Darstellung des jüdischen Gelehrten mit kabbalistischem Emblem (Dodgson, Catalogue II S. 123 bei Nr. 2). Die Neuzuweisung dieses Holzschnittes, sowie des Eybe-Bildnisses an Hans Weidits durch Th. Musper in „Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters“ (München 1927) halte ich für völlig verfehlt.

[40] A. a. O. Abb. 112.

[41] A. a. O. Abb. 107.

[42] Vgl. die Faksimileausgabe herausg. von O. Clemen in „Zwickauer Faksimiledrucke“ Nr. 16, Zwickau 1913.

[43] A. a. O. S. 127, bei Nr. 7.

[44] Und zwar durchweg in Schriften des Johannes Pinicianus; 1545 noch bei Valentin Otmar. Vgl. dazu F. Cohrs in Monumenta germ. paed. Bd. 22 bei XXXI; die Vermutung, daß die „Kiefer?“ im Schilde eine Anspielung auf den Verfassernamen darstelle, ist hinfällig, da es sich hier um das Augsburger Wappen handelt, wohl aber könnten die mächtigen Kiefern der Seitenteile so gedeutet werden.

[45] Kopien von Teilen solcher finden sich in Augsburg bei Jörg Nadler, vgl. Pflugk-Harttung „Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert“ Taf. 43 und 63. Eine mit Anleihen aus fünf Einfassungen der Folge zusammengestoppelte Quart-Einfassung begegnet in Erfurt bei Joh. Loersfeld, späterhin zerschnitten bei Valentin Schumann in Leipzig; J. Luther, Die Titeleinfassungen der Reformationszeit, Taf. 72.

[46] A. Götze, „Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit“. Titeleinfassung 173.

[47] Eine täuschende Kopie findet sich in München bei Hans Schobser: vgl. K. Schottenloher, „Der Münchner Buchdrucker Hans Schobser“, München 1925, S. 15, 7. und Abb. Taf. XXV.

[48] Die von Max Geisberg in seinem „Einblatt-Holzschnitt“ wieder aufgenommene Deutung des H in Behams Monogramm auf die zweite Silbe des Hausnamens (nach Analogie der Deutung von Aldegrevers Monogramm) und somit der Fortfall des Doppelrufnamens, verdient wohl allgemeine Aufnahme!

[49] „Die Holzschnitte Barthel Behams“, in Studien z. d. Kunstgesch. Heft 218, Straßburg 1921. — Für Hinweise, die beiden ersten der folgends besprochenen Holzschnitte betreffend, bin ich Herrn Hofrat Röttinger zu Dank verpflichtet.

[50] In Drucken Hans Hergots, der Hergotin und Georg Wachters.

[51] Vgl. Röttinger a. a. O., Verzeichnis Nr. 1, Abb. Taf. I u. II.

[51a] IOANNIS SCHO-||NERI CAROLOSTADII OPVSCV||LVM GEOGRAPHICVM EX DIVERSORVM LI||bris ac cartis summa cura & diligentia colle-||ctum, accomodatum ad recenter ela-||boratum ab eodem globum de-||scriptionis terrenae. || . . . 4°, 21 ungez. + 1 leeres Bl. [Nürnberg, Joh. Stüchs, datiert nach dem Widmungsbrief November 1533]; Exemplare in Berlin (Po 5240) und Wolfenbüttel (171.76 Qu.).

[52] Der Holzschnitt findet sich 1546 wiederverwendet in Nürnberg bei Christoph Gutknecht in dessen böhmischer Übersetzung von Th. Naogeorgus; Tragedy Nowa || Pămachyus . . 4°, über deren in typischer Weise für die Mitte des 16. Jahrhunderts vielfältig zusammengestoppelte Ausstattung mein Bericht in einer tschechischen Zeitschrift zum Abdruck kommen

wird. Eine Verwendung um 1530 findet sich bei Georg Wachter in Jörg Graff: Ein newes Liede, von || dem Lantzknecht auff der steltzē, .. 8°, vgl. „Zwickauer Faksimiledrucke" Nr. 12 (Zwickau 1912) herausg. von A. Götze. In der ebenfalls in den dreißiger Jahren anzusetzenden Ausgabe der Kunigund Hergotin: Eyn new lied von dem || Lantzknecht auff der steltzen .. 8° (Berlin, Staatsbibl. Yd 7821, aus Slg. Meusebach) findet sich der gleiche Holzschnitt ohne die Jahreszahl (1546 ist die Jahreszahl vorhanden!), aber nach dem Vergleich mit dem Faksimiledruck anscheinend doch vom Originalstock, also vermutlich mit Abdeckung der Jahreszahl; es müßte sich sonst um eine völlig täuschende Kopie ohne die Jahreszahl handeln.

[53] Ein hubsch Liede / Das || Maydleyn zu dem prunnen gieng. || ¶ Ein anders / Es wolt ein mayd- / leyn wasser holen / . . . 8°, o. J. Berlin, Staatsbibliothek, Yd 7821 aus Slg. Meusebach.

[54] G. Pauli „Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichnis . .", Straßburg 1901, Nr. 1231. Dodgson, Catalogue . . I, S. 476, Nr. 140.

[55] „Nachträge . .", Straßburg 1911, Nr. 1354 *a*.

[56] Liefg. XIX, 14.

[57] Coronatio Inuictissimi Caroli Hispaniarum Regis || . . 4°, Panzer VII, S. 464, Nr. 175; ein Exemplar mit besonders guten, wohlerhaltenen Drucken der Schnitte in Wolfenbüttel (201. 1 Qu. 4°).

[58] Rerum certa salus: terrarum gloria Caesar || Lege si uisum fuerit lector reperies || aliqua uulgo minus cognita ||

[59] Neue Nachträge zu Paulis Verzeichnis, die vermutlich diese und weitere Buchillustrationen enthalten werden, von H. Röttinger, sollen binnen kurzem erscheinen.

[60] In drei Ausgaben (der Disputation . .) Georg Erlingers in Bamberg, vgl. über diese K. Schottenloher „Die Buchdruckertätigkeit Georg Erlingers . .", Leipzig 1907, Nr. 32a (fehlt bei E. Goetze „Hans Sachs" Bd. 24, Tübingen 1910), b = Goetze 7b, c = Goetze 7a; ebd. Abb. 10, ferner Abb. auf S. 147 bei G. Könnecke „Bilderatlas z. Gesch, d. d. Nat. Lit." 2. Aufl., Marburg 1912. Die Ausgabe Goetze c bringt eine täuschende, aber vergröbernde Kopie (der Haken des Originals auf dem Kinn der Köchin fehlt hier). Der Nachdruck Nikolaus Widemars in Eilenburg, Goetze d, hat eine in Einzelheiten freie, in der Anlage des Ganzen und der Haltung der Figuren aber getreue Kopie vom Meister der Zackenblätter, vgl. meine obenangeführten „Beiträge zur Bibelillustration . ." S. 16. Die Holzschnitte der übrigen Ausgaben kenne ich nicht.

[61] Zum Gespräch eines Evangelischen Christen mit einem Lutherischen, in der Ausgabe Goetze f und zum Dialogus und Argument der Romanisten in den Ausgaben Goetze 9c und d.

[62] Zum Dialog der Römischen in der Ausgabe Goetze 9a, die von K. Schottenloher (in „Beiträge . . Paul Schwenke gewidmet", Berlin 1913) als Druck Hieronymus Höltzels nachgewiesen wurde. Abb. S. (105) bei R. Zoozmann „Hans Sachs und die Reformation", Dresden 1904; Abb. in Katalog XLVI von J. Halle, München.

[63] Practica auff diß || M. D. xxxiij. Jar / vnd ein trewe warnung an alle || Stende wider dē angezünten zorn Gottes. || Der getrew Eckhart . || . . . 4°, 8 ungez. Bll., o. O. u. J.; Exemplar in Berlin (Diez 1856).

[64] H. Röttinger, Erhard Schön . . (Straßburg 1925), Nr. 306.

[65] Ein inhaltlich ebenfalls völlig übereinstimmender, in der Durchführung aber ganz beziehungsloser Holzschnitt, 72 : 104 mm, findet sich auf dem Titel zu Paracelsus: Wunderbarer vnnd || mercklicher Geschichten / . . In Zwickau (XXII. IX. 4[7]) und vermutlich dieselbe Ausgabe in der Flugschriftensammlung G. Freytag, nach Hohenemser Nr. 63, danach = Sudhoff, Bibliographia Paracelsica 8, 6.

[66] Zwey newe Lieder / || Das Erst / Wol auff wir wöl- || lens wecken. Das ander / || Die alte Trumpel / . . . 8°, ungez. Bll., o. J.; Exemplar in Berlin (aus Sammlung Meusebach Yd 7821[35]).

[67] Vgl. in meinen „Beiträgen . ." Verzeichnis A Nr. 69, S. 156, wo die Abhängigkeit noch nicht erkannt ist. Vermutlich ist der Kopist identisch mit dem bei Nagler Monogr. II Nr. 672 aufgeführten Kopisten von Einzelblättern.

[68] Luthers Werke, Weimar 1883ff., Bd. 30[1], S. 704, Nr. 3.

[69] Vgl. Geisberg, „Einblatt-Holzschnitt . . ." Liefg. X 33, XI 26, XIV 15, XXII 33; dazu Archiv f. Reformationsgesch. XXIII. Jg. (1926), S. 106—107.

[70] Vgl. H. Rupé „Beiträge zum Werke Hans Burgkmairs d. Ä.", (Dissertation) Borna-Leipzig 1912.

[71] Von K. Schottenloher „Die liturgischen Druckwerke Erh. Ratdolts . ." (Mainz 1922) im Verzeichnis angeführt, aber nicht abgebildet. Ein (defektes) Exemplar in Münster, Landesmuseum.

[72] Rupé a. a. O. S. 3, 3. Abb. bei K. Schottenloher a. a. O.

[73] „Einige Titelholzschnitte Lukas Cranach d. Ä. und ihre Druckausgaben" im Zentralbl. f. Bibliothekswesen Jg. 44 (1927). Ein Aufsatz über eine zweite Folge Wittenberger Heiligtümer wird demnächst im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen erscheinen.

[73a] Exemplare in Zwickau (XVII. XII. 45).

[73b] Philips Me- || lanchthons Anwysyn- || ge yn de hillige Götlicke || schrifft dorch Geor- | gium Spala || tinum || vordüdet. || . . 8°. Exemplar in Wolfenbüttel (161. 7 Qu. H.).

[73c] A. Meiner „Das deutsche Signet." (Leipzig 1922). Die Abbildung kommt nicht an die Wirkung des Originals heran. Erst die Kenntnis des ausgezeichneten Druckes im Gothaer Exemplar von Plautinum poe || ma cui Truculento || nomen est. || (Leipzig, M. Lotther 1512; ? ob Panzer VII 179 Nr. 409) ließ mich die Bestimmung treffen.

[74] Vgl. über ihn meine „Beiträge . ." S. 11ff.

[75] Vgl. meinen Aufsatz „Die Illustrationen in Gustaf Vasas Bibel von 1540/41 und ihre Meister" in Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen XIV (1927). In der Reihe dieser Illustrationen findet sich auch die ursprünglich bei Hans Lufft und Hans Weiß auftretende und in deren erhaltenen Exemplaren nur schwer zu beurteilende Folge zur Offenbarung Johannis wieder, die ich glaubte dem Meister der Jakobsleiter zuweisen zu müssen („Beiträge . ." S. 32), die sich aber jetzt ebenfalls als eine Arbeit des Meisters der Zackenblätter herausgestellt hat.

[76] Als Titelholzschnitt vielfach verwendet, vgl. Druckschriften Emsers bei Martin Landsberg in Leipzig. Es existiert davon eine nur wenig kleinere täuschende Kopie, 96 : 86 mm, bei der zwei Blätter der Helmdecken den unteren Bildrand be-

rühren, am Helm statt der Punkte des Originals kleine Kreise gegeben sind und die Verzierungen fehlen.

[77] In Joh. Cochläus: An die Her=||renn, Schul=||theis vnnd|| Radt zu Bern / . . 4° (!), 1528. M. Spahn „Johann Cochläus" Nr. 53. — A. Götze „Die hochd. Drucker d. Reformationszeit". Titeleinfassung 8.

[78] J. Luther, „Die Titeleinfassungen der Reformationszeit" Taf. 76, wohl dem Monogrammisten A W zuzuschreiben.

[78a] 1521 in: Iulij Ruffi=||niani de Figuris Lex=||eos et Dianoias Li=||bell'. . 4°; Panzer VII S. 218, Nr. 801 (Exemplar in Weimar, Inc. 304).

[78b] In Joh. Agricola: DE CA || PITIBVS ECCLESIA || STICAE DOCTRINAE || . . 8°; Panzer IX S. 84 Nr. 163. Der Druck wird Nickel Schirlentz zugeschrieben, ebenso wie ein weiterer von 1526, der die gleiche Einfassung aufweist, nämlich Jud. Nazarei (Joachim Vadian): Vom Alten || vnd newen Gott / . . , E. Kück in Neudrucken deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jhs. Nr. 142—143 (Halle 1896) S. VIII 10. Beide in Münster, Univ.-Bibl. (Collect. Erh. 590 und 614). — Der Beschreibung nach scheint es sich aber auch in einem Joseph Klug zugewiesenen Drucke von 1523 um die gleiche Einfassung zu handeln, nämlich in Matth. Aurigallus: COM-|| PENDIVM || HEBREAE || GRAMMA-||TICES . . , vgl. G. Bauch im Zentralbl. f. Bibliothekswesen 12. Jg. (1895) S. 400 Nr. 80.

[79] Vgl. a. a. O. S. 16. Über den Nachweis von Behams Vorbild für den einen dieser Schnitte vgl. Anm. 60. Auch dem ebenda angeführten Titelschnitt Jörg Gastels in Zwickau, Christus und Paulus im Weingarten, liegt ebenfalls ein Vorbild Behams zugrunde, von dem Röttinger eine Augsburger Kopie nachweist, vgl. Katalog Kösel und Pustet „Das XVI. Jahrhundert" Sektion B Nr. 176; das Original findet sich in der Ausgabe von Georg Erlinger in Bamberg, Schottenloher Nr. 25.

[80] Goetze Nr. 6e.

[81] [Bamberg Georg Erlinger] = Goetze 6c, vgl. zu dieser Zuschreibung K. Schottenloher im Zentralbl. f. Bibliothekswesen 28. Jg. (1911), S. 62 und in „Beiträge . . Paul Schwenke . . gewidmet", Berlin 1913, S. 236.

[82] In Goetze 6a und b.

[82a] Eynn frey spruch: wie niemandes || das ander dringen solt / zu seynem vorstand / auff das eyntracht || fryd / glaub / lieb / bleyb im land etc. || 4° (Exemplar in Wolfenbüttel, 82. 1 Th. 4°).

[83] In meinen „Beiträgen . ." in Anm. 18.

[83a] Vorhanden in der Sammlung von Titeleinfassungen des deutschen Museums für Buch u. Schrift, Leipzig, als Ausschnitt aus einem Drucke Melchior Lotthers von 1521; PVB. TEREN || TII COMICORVM LONGE ELE-||GANTISSIMI COMOEDIAE, || METRO NVMERISQVE || RESTITVTAE. ||

[83b] J. Luther Taf. 105.

[83c] Angeführt von A. v. Dommer „Lutherdrucke a. d. Hamburger Stadtbibl." bei Ornamente b Nr. 89.

[83d] J. Luther Taf. 19. A. v. Dommer a. a. O. Nr. 89.

[83e] „Cranachstudien" (Leipzig 1900) S. 221.

[83f] Vgl. meine „Beiträge . ." S. 5 ff., woselbst ich auch auf Flechsigs Abkehr von seiner Hypothese hinweisen konnte.

[83g] Ähnlich bezeichnete Arbeiten in Wittenberg, sowie in Erfurt, kommen für dieselbe Hand wohl nicht in Frage.

[83h] „Beiträge . ." bei Verzeichnis A Nr. 34.

[83i] Vgl. die a. a. O. Taf. VII als 14. Abb. gegebene Darstellung des Apostelauszugs.

[84] Vgl. die Abbildung des Titelblattes in P. Hohenemser „Flugschriftensammlung Gustav Freytag", Frankfurt a. M., 1925, S. (305) und Nr. 4698.

[85] Vgl. in meinen „Beiträgen . ." S. 86 in Anm. 18.

[85a] VErhor vñ Acta vor dem Byschoff || von Meyssen . . , H. Barge in „Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reform." hrsg. von O. Clemen I 2. Heft Nr. 1, mit Abb. des Titelblatts.

[86] Vgl. Katalog 65 von J. Halle, München, Nr. 74, mit Abbildung des Holzschnitts auf S. 33; Panzer VII S. 214 Nr. 753. (Ein Exemplar in Leipzig, Stadtbibl.) — Gleichzeitig verwendet in: Vespere et vigilie de || functorũ secundum Rubricam.|| Ingenue Misneñ. Ecclesie. || . . gr. 4°. Meißen p. p. Melchior Lotther 1520. (Leipzig, Stadtbibl.).

[87] Dodgson, Catalogue . . II S. 413 Nr. 8. Abb. Bibliothek Knaake, Leipzig 1908, III S. 53; Katalog der Bibliothek Berg, München, 1922, S. 65.

[88] E. Böcking, Ulrichs von Hutten Schriften 1. Bd. XV 3.

[89] J. Luther „Die Titeleinfassungen der Reformationszeit" Tafel 107.

[89a] Monogrammisten V Nr. 35.

[89b] Christus am Ölberg in: Bekentnis des glaubens Doct. || Mart. Luthers. . . , in: Wyder den Sermon des Lu-||thers . . , in: Improbatio . . — Examinatio . . — Das Abendmahl in: Multiloquus de cõcitata ex dictis Lu||theri . . , in: Fur / vnd wider den vnterricht des || Luthers . . , ferner 1534 in Georg Witzel: Von der heiligen || Eucharisty odder Mess / . . (Katalog Knaake III Nr. 1104).

[89c] In: Breuiarius iuxta vera Rubricã || ingenue ecclesie Misneñ. . . , ein (unvollständiges) Exemplar in Leipzig, Stadtbibl.

[89d] In Joh. Tuberinus: AD REVE || RENDVM IN CHRISTO PATREM, AC DO-||MINVM, D. IOANNEM SCHLEINICEN-||sem . . Panegyri-||cus gratulatori' . . ; 4° Panzer XI S. 439, Nr. 671 b. Ein Exemplar in Weimar (Autogr. T).

[89e] In: Vita beatissimi patris Gode=||hardi Hildenesshemensis . . , 4°, Panzer XI S. 439 Nr. 654 (vermutlich = VII S. 203 Nr. 654 und S. 206 Nr. 683). Ein Exemplar in Wolfenbüttel (39. 3 Qu.²).

[90] „Der deutsche Einblatt-Holzschnitt . ." Liefg. III 28.

[91] Nämlich in tschechischer Übersetzung.

[92] H. Röttinger in Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1906, bei Nr. 2.

[93] In Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1927.

[94] Vgl. in meinen „Beiträgen . ." S. 26 ff. Durch ein mir jetzt doppelt bedauerliches Versehen fehlt in der Aufzählung in Anm. 59 leider just der in Frage stehende Holzschnitt.

[95] Schramm-Gerber „Luther und die Bibel", Leipzig 1923.

[96] Schuchardt II, S. 193, 3. Dodgson, Catalogue . . II, S. 331, Nr. 25. Meine „Beiträge . ." in Anm. 19, S. 87.

[97] Vgl. außer Röttinger a. a. O. E. Flechsig, „Sächsische Bildnerei und Malerei . .", Liefg. I Abb. 38—40.

[98] Vgl. meinen zu Abschnitt V angeführten Aufsatz über deren Illustrationen.

[99] Vgl. z. B. die Folio-Einfassung mit Portal und

Engelknaben, die für die Erkenntnis des Stiles Lembergers im Vergleich mit der Kopie des Meisters der Jakobsleiter besonders bedeutsam ist („Beiträge . ." S. 27), und das **Wappen des Kardinals Albrecht von Mainz** („Beiträge . ." S. 28), dessen Zuschreibung an Lemberger jetzt noch durch den Nachweis seines Vorkommens in einem Druck des Leipziger Lotther, nämlich dem lateinischen Psalter für Halle 1527, bestätigt werden kann (vgl. P. Redlich „Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle", Mainz 1900, S. 215, 216).

[100] Angeführt in Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1927, S. 71 bei Nr. 62.

[101] Luthers Werke, Weimar 1883 ff., Bd. 30 I S. 502 D*.

[102] H. Röttinger „Dürers Doppelgänger", Straßburg 1926, S. 20.

[103] Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1927, S. 71 bei Nr. 62.

[104] Luthers Werke a. a. O. E*.

[105] 1534 z. B. in Gnaphäus: ACOLA-||STVS. || . ., J. Bolte in Latein. Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jhs. Heft 1 (1891) 11.

[106] Seelen ar- || stedye / vor de gesun- || den vnde kranken tho || dessen varliken tiden / || vnde in dodes nō- || den / Dorch || Vrbanum Rhegium. || M. D. XXXV. ||, fol. (K⁸): . . inn ewicheit / || Amen. || Gedrücket tho Magde-||borch. || M. D. xxxv. || kl. 8°; fehlt bei Scheller, Bücherkunde der Sassisch-Niederd. Sprache (Braunschweig 1826) und desgleichen bei F. Hülße, „Beiträge zur Gesch. d. Buchdruckerkunst in Magdeburg" in Geschichtsbl. f. Stadt u. Land Magdeb. 16. Jg. Ein Exemplar in Wolfenbüttel (Litt. Nied., Mischbd. 113).

[107] Luther: Ein || Betbuchlin / || . ., Luthers Werke (Weimar 1883 ff.). Bd. 10 II, S. 360 c.

[107a] Titelschnitt zu Magnus Hundt: Eyn Nutzliches || Regiment sampt dem bericht der ertzney || wider etzliche krackheit . . 8°; O. Clemen in Archiv f. Gesch. d. Medizin 15. Bd. (1923) S. 87, 8. Ein Exemplar auch in Leipzig, Stadtbibl.

[108] Melanchthon: Ein Buchlein || fur die kinder || . . 1529, Cohrs in Mon. Germ. Paed. XX, XIII 2 A und XXI, XX B, Suppl. Melanchth. 5. Abt. I, S. CXXX (2)* . . — Bugenhagen: Von der heym||lichen Beicht / || vnterricht. || . .; fehlt bei Geisenhof, Bibliographie . . . Bugenhagen; Cohrs in Mon. Germ. Paed. XXIII, XXXVII G.

[109] Z. B. 1536 in Gnaphäus: ACOLA-||STVS . ||. ., J. Bolte in Latein. Literaturdenkm. des XV. u. XVI. Jhs. Heft 1 (1891) 16, und 1538 desgleichen ACO-||LASTVS. || . . a. a. O. 18.

[109a] Titelschnitt zu Magnus Hundt: Eyn Kurtzes vnd sehr || Nutzbarlichs Regiment wi-||der dye . . kranckheit || der Pesti-lentz . . 8°; O. Clemen in Archiv f. Gesch. d. Medizin 15. Bd. (1923) S. 88, 9. Der Holzschnitt auf fol. (D⁷)v mit den Würgengeln stammt aus der Schumannschen Folge zur Apokalypse vom Meister der Jakobsleiter (vgl. meine „Beiträge . ." S. 30 ff.)

[109b] Fol. (A¹)v und fol. (H⁸)v in Phil. Novenian: Eyn schone verordnung vō || den / der Pestilentz / . ., O. Clemen a. a. O. wie Anm. 107a S. 89, 12. Als Titelschnitt ist hier das Lemberger kopierende **Wappen des Kardinalerzbischofs Albrecht von Brandenburg** vom Meister der Jakobsleiter (vgl. meine „Beiträge . ." Anm. 64a) verwendet, das ich bisher nur erst 1532 bei Nickel Schmidt nachweisen konnte. Es findet sich bei Nickel Schmidt aber auch schon 1531 ebenfalls in Michael Vehe: Von dem Gesatz der || nyessung des heiligen hochwir-||digen Sacraments / in eyner || gestalt. || . ., W. von Maltzahn „Deutscher Bücherschatz" Nr. 327 (Exemplar in Erfurt, Stadtbibl. Ts 3415). 1534 ist es bei Michael Blum verwendet als Titelschnitt zu Caspar Schatzger: HABITA DOMI-||NICAE PRAECIS, QVOD PATER || NOSTER DICITVR, . .; 4° (Leipzig, Univ.-Bibl.).

[110] Das obere Querstück und die Seitenleisten scheinen die bei Dodgson, Catalogue . . II, S. 358—359 bei Nr. 8 beschriebenen zu sein.

[111] Übereinstimmungen der Seitenleisten mit der Quart-Einfassung mit Ornamentaufbauten, Engelknaben und sitzendem Narr vom Monogrammisten H (vgl. „Beiträge . ." S. 68) und der unteren Querleiste mit einer der Einfassungen zur Halberstädter Bibel des Monogrammisten MK (vgl. Zeitschr. f. vaterländ. Gesch. u. Altertumskunde Bd. 82, Münster 1924, S. 261 ff.) dürften auf keine direkte Abhängigkeit, sondern nur auf gleiche Vorbilder zurückzuführen sein.

[111a] In Luther: Ausle-||gung der Euange||lien . . 1528, Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 10. Bd. I (2. Hälfte) S. XXII.

[111b] In Melanchthon-Spalatin: Ein sehr Christliche || kurtze auslegung vber den || neuntzehenden Psalm / . . 1531. Exemplar in Leipzig, Univ.-Bibl. (Kirchengesch. 929).

[111c] In: Doctoris Joannis Fa-||BRI, ADVERSVS DOCTOREM BALTHASA-||RVM PACIMONTANVM, . . kl. 2°; Panzer VII S. 223, Nr. 844. Exemplar in Erfurt, Stadtbücherei.

[112] Daß die Wittenberger Folge zur Apokalypse („Beiträge . ." S. 32) aus seinem Werk zu streichen und dem Meister der Zackenblätter zu geben ist, wurde bereits oben angemerkt, vgl. Abschnitt V.

[113] Vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz „Leipziger Lutherspottbilder" in „Blätter f. Christl. Archäologie und Kunst" (vereinigt mit „Christliches Kunstblatt").

[113a] Newe gezeytunge von Rom / wye || des Keysers volck die stat Rom / || am .vij. tag May hat eyngeno||men ym Jare. M. D. XX vij. || 4°. Exemplar in Zwickau (XXIV. VIII. 23¹²).

[114] Practica Deudsch Magi||stri Johannis Capistoris von Cöllen || auff das iar nach Christi vnsers Her||ren geburt M. CCCCC. XXXI. || . ., fol. Biiv: . . || Gedruckt zu Leypßigk durch Michael Blum ||, 4°, ein Exemplar in Wernigerode (Jo 22).

[115] Vgl. „Beiträge . ." S. 35.

[115a] In: Artzney Buch-||lein / wider allerlei kran-||ckeyten vnd gebrechen der tzeen / . ., 8°, O. Clemen in Archiv f. Gesch. d. Medizin Bd. 15 (1923) S. 86, 1.

[116] Gemeyne stimmen von der Muntz / || . ., 1530, 4°. — Des Churfürsten || vnd hertzog Georgen || zu Sachsen etc. Muntz Ordenung. || . . o. O. u. Dr. [1534], 4°.

[117] Vgl. Nr. 77 in Katalog 65 von J. Halle, München, mit Abbildung des Titelblattes: Ein Schönes bu-||chlein / von bereytung der wein vnd bier / . ., 8°, o. J. Gleichfalls in einer anderen, 1530 datierten Ausgabe derselben Schrift mit etwas abweichender Zeilenteilung und Schreibweise: Ein Schöns buch||lein / . . 8° (in Zwickau II. VI. 32⁶). Wieder verwendet 1541 in: Ein vermanung an || alle fromme Deudschen / dass || sie wollen abstehn von dem || grausamen laster der || Truncken-

heyt. || .. 4° (in Zwickau XXIV. VIII. 14[14]). Vgl. O. Clemen in „Alt-Zwickau" Jg. 1924 Nr. 8.

[117a] In: Von allen gebranten was=||sern / ynn welcher mas man die nutzen vnd || gebrauchen sol .. 8°; in Zwickau (II. VI. 32).

[117b] In: Kuchen meisterey. || Ein schön nutzlich buchlein || von bereytung der speis / .. 8°; in Zwickau (II. VI. 32).

[118] Vgl. H. Röttinger „Erhard Schön . .", Straßburg 1925; dazu Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1926.

[119] Ein new wunderbarlich mönchs||schiffung / so zu Speier / ... am Rein geschehen / .. 1531, 4°; Weller, Wörterbuch der Pseudonymen [1] S. 175, [2] S. 94. Ein Exemplar in Wolfenbüttel (257. 11 Th.).

[120] Albertus Magnus || mit des Königs Tochter auß || Franck=reych. ... 8°; ein Exemplar in Berlin, Staatsbibl. (Yd 7822, aus Sammlung Meusebach).

[121] Ein hübsch new Lied || Ich armes maydlein klag || mich seer. || ❡ Ein ander Liede / Brinnende lieb || ... 8°; ein Exemplar in Berlin, Staatsbibl. (Yd 7821[16], aus Sammlung Meusebach).

[121a] Die sechste vñ letzte || Comedia Terentij / Ecyra ge|| nant / .. 8°; in Zwickau (XXX. V 18[2]).

[121b] Donati Elementa: ad col=||lationem Heinrici Glareani: vna || cum traditione Bohemica et Germanica. || 4°. (Exemplar in Gotha S. a. 4° 12).

[121c] 1536 in Paul Staffelsteiner: ❧ Warhafftig widerle=|| gung / der grossen verfelschung der Judischen || Lerer / des . 22. Psalm / .. 4°, Nürnberg Hans Guldenmund; Kuczynski Nr. 2550. Ein Exemplar in Weimar (Autogr. S).

[122] Eyn schöner warhafftiger || Trawm Luciani des Kriechen verteudtscht / wider || den grossen mißprauch Teudtscher Nation / in wel=||cher wolgelerte knaben von gůtten künsten auff die || hantwerck vnd andere hantierung gezogen werden / ... 23 ungez. + 1 leeres Bl. in 8°, 1530; ein Exemplar in Wernigerode (Hc 1042).

[123] NB. fol. Biiij: .. || Entlich hab ichs nit für vnnütz an=gesehẽ || solchen traum zůerzelen / domit wir die jug=||ent zu bessern sachen reytztẽ / das sie den gu=||ten vnd freyen künsten nachtrachtete / ..

[124] DE SCHOLIS || et praeceptoribus de || ligendis, consilium || Joannis Musleri. || 8°; Panzer VII S. 476, Nr. 266. In Zwickau (II. VII. 22[4]). Der Holzschnitt ist mit einer Titeleinfassung, Säulenportal, 102 : 83 mm, kombiniert.

[125] Zu Erhard Schöns Darstellung der vier Erben Herzog Johanns von Burgund (vgl. Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1926, S. 74, Nr. 81t) ist zu bemerken, daß dieselbe sich auch in einem anscheinend unbeschriebenen, bezeichneten Druck Wachters findet. Der Titel stimmt mit der a. a. O. angeführten Ausgabe, ohne Druckangaben, Weller 4090, überein bis auf die letzten Zeilen: ... zeyt be=||růrendt ꝛc. || Hertzog Philips Hertzog Karol Künig Philips Kayser Karol ||, fol. (A[4]): .. vor vnserm letsten ende / || A M E N. || ❡ Gedruckt zu Nürmberg bey || Georg Wachter. || 1530 ||, 4 ungez. Bll. in 4°; ein Exemplar in Wernigerode (Jo 22).

[125a] Hiernach volget das ernstlich vnnd || geweltig erobern .. || Der .. stat || Pressa / .., 1512; Weller 697 — Die schlacht võ dem || Kunig von Poln ..., 1514; Weller 851. — Wie der Sturm̃ zum || Tham .., 1514; Weller 873. Zuweisung aller drei Drucke an Hieronymus Höltzel durch K. Schottenloher in „Flugblatt und Zeitung" (Berlin 1922) S. 488: ebenda Abbildung des Holzschnitts 20.

[126] Catalogue . . I, S. 501.

[127] Titelholzschnitt zu: Eyn fast senliche vnd || erpermliche mitleydente hystoria... 4°; Weller Nr. 896†. Ein Exemplar auch in Zwickau (XXIV. VIII. 21[7]).

[128] F. F. Leitschuh in „Studien und Quellen zur deutsch. Kunstgesch. des XV.—XVI. Jhs." (Freiburg, Schweiz, 1912). — E. Buchner in der Festschrift für Heinrich Wölfflin (München 1924); dazu Entgegnung Röttingers in Mitteil. d. Ges. f. vf. Kunst 1925. Th. Musper, ungedruckte Münchener Dissertation von 1922 und „Die Holzschnitte des Petrarcameisters", München 1927. Bezeichnenderweise gehen alle drei Neuauflösungen völlig verschiedene Wege!

[129] „Hans Weiditz der Petrarcameister", Straßburg 1904.

[130] „Die Überlieferung vom Namen des Hans Weiditz" in „Oberrheinische Kunst" Jg. 1 (1925/26), S. 78ff.

[131] „Holzschnitte von Hans Weiditz", herausg. i. A. des Deutsch. Vereins f. Kunstwiss., Berlin 1922.

[132] A. Götze, „Martin Butzers Erstlingsschrift" im Archiv f. Reformationsgesch. IV (1906/7). Die hier in Frage stehenden Ausgabe: Ain schöner Dia||logus. Vñ gesprech zwischen aim Pfarrer || vñ aim Schulthaiß / ... vgl. dort S. 4 F. Vermutlich Druck von Hans Schönsperger in Augsburg.

[133] Röttinger a. a. O. bei Nr. 42 und in den Mitt. d. österr. Vereins f. Bibliothekswesen X (1906). J. Luther in Zeitschrift f. Bücherfr. VI (1902/03), mit Abb. O. Clemen in Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reform. II. 1. Heft, S. 6, woselbst die Verwendung bei Schönsperger nachgewiesen wird.

[134] Abb. zu Nr. 119 in Katalog 65 von J. Halle, München.

[135] A. a. O. S. 5 L.

[136] A. a. O. S. 3 A, S. 4 B. Eine dritte, bei Götze fehlende Ausgabe Rammingers scheint die von P. Hohenemser unter Nr. 3900 verzeichnete der Flugschriftensammlung G. Freytag zu sein.

[137] Abb. auf S. 33 zu Nr. 107a in Katalog XLVII von J. Halle, München „Zur Geschichte der Reformation".

[138] Götze a. a. O. S. 4 C. Ein Exemplar der Ausgabe in Weimar hat Zeile 4 des Titels den Druckfehler weltlicheu. — Die Kopie, 121 : 103 mm, ist täuschend. An der rechten Hand des Bauern berührt hier der vierte den dritten, der fünfte den vierten Finger, im Original berühren sich die Finger nicht. Unter dem Munde des Knaben ist eine die Kinnrundung andeutende kurze Linie hinzugefügt, die im Original fehlt.

[139] Götze a. a. O. S. 5 G, vorhanden in Göttingen, Weimar, Leipzig U. B. In Zwickau, das Götze unter den Fundorten seiner Ausgabe G anführt, findet sich (XX. VIII. 18[39]) eine etwas abweichende Ausgabe, die als eine zweite Widemars anzusprechen sein dürfte. Zeile 1 und 2 des Titels stimmen überein, Zeile 3 hat vbel statt übel, Vnd statt Vnnd, Zeile 4 stimmt wieder überein: am Schluß: zechfrey gehaltten ꝛc. statt gehalten. ꝛc.

[140] Götze a. a. O. S. 6 N.

[141] Abb. S. 507 zu Nr. 486 in Katalog III von Martin Breslauer, Berlin, „Das deutsche Lied". Verkl. Abb. bei K. Kaul-

fuß-Diesch, „Das Buch der Reformation (Leipzig 1917) S. 187. — Auch der in der gleichen Ausgabe verwendete Holzschnitt mit dem Apostel Paulus, 49 : 38 mm (A. von Dommer „Lutherdrucke auf der Hamburger Stadtbibliothek. . ." Ornamente a) Nr. 48b) ist dem Werke des Satrapitanus einzufügen. Zusammen mit dem Apostel Petrus (von Dommer a. a. O. Nr. 48a), dem hl. Johannes d. Täufer (in Luthers Sermon am Johannestag, 1522, vgl. Luthers Werke, Weimar 1883ff., 10. Band III, S. CXXII, C—E) und dem Apostel Bartholomäus (vgl. unten) in gleichen Maßen gehört er zu einer Folge von Kopien nach dem Meister der Birgittenoffenbarung („Salus-Folge").

142 Götze a. a. O. S. 5 K. Die Gruppe der „Fellenfürst"-Drucke wurde von K. Schottenloher Georg Erlinger in Bamberg zugewiesen, vgl. Zentralbl. f. Bibliothekswesen, 28. Jg. (1911), S. 57ff.

143 Repert. typogr. Nr. 2477. Das Weimarer Exemplar hat Zeile 1: Jch kan nit vilne wes [so!] erdenckē || . . . —

144 Vgl. Max Geisberg „Der deutsche Einblatt-Holzschnitt . . .", Liefg. XIV, XVIII, XXI und H. Röttinger in Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1911.

145 In Caspar Güttel: Eyn Christlich=||er / ym wort Gottes ge=||grundter aufszug / etz=||licher Predig / . . ., 4⁰, 1523; (in Wolfenbüttel, 147. 5 Th.).

146 Bildnis des Johann Stöffler, von Röttinger in „Peter Flettners Holzschnitte" (Straßburg 1916) S. 23—24 Weiditz zugeschrieben. Oktav-Einfassung mit Kinderschlacht, Röttinger „Hans Weiditz . ." bei Nr. 62. Oktav-Einfassung mit Petrus, Paulus, Bekehrung Sauli und Auszug der Apostel, Dodgson „Catalogue . ." II S. 183, Nr. 143.

147 K. Steiff „Der erste Buchdruck in Tübingen" (Tübingen 1881) S. 30, 6.

148 Melchior Hoffmann: Außlegüg || der heimlichē Of=||fenbarung . ., und: Prophetische ge=||sicht . . . Straßburg, Balthasar Beck 1530, nachgewiesen von K. Schottenloher in Zeitschr. f. Bücherfr. N. F. VIII (1916/17), ebd. zwei (ich nehme an originalgroße) Abb. der Einfassung.

148a A. a. O. bei Nr. 72, Abb. Tafel 24.

148b A. Götze „Die hochd. Drucker d. Reformationszeit', Titeleinf. 27.

149 Vgl. H. A. Schmid im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XX (1899).

150 In: Des Edlen Rö=||mers Laurentij Vallen||sis Clagrede / . . 4⁰ o. O. u. J.; Weller Nr. 1155 (Exemplare in Wolfenbüttel 151. 13 Theol. 4⁰, Halle U. B. Ib. 4295). — Von allen Speisen vnd || Gerichten ꝛc. . . 4⁰ Straßburg Christian Egenolph 1530, fol. (iiij) v; (in Zwickau XXIV. XII. 19[16]). — ALCHE-||MIAE . . 4⁰ Bern Matth. Apiarius für Joh. Petreius Nürnberg 1545; (in Zwickau XXV. V. 11[2]).

150a In Paulus Speratus: Von dem hohen || gelübd der Tauff / . . 1524; Weller Nr. 3172 (in Weimar, Autogr. S).

150b J. Luther Taf. 51. Vgl. meine „Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jhs." Anm. 60, S. 95.

151 Vgl. Dodgson, Catalogue . . II S. 193.

152 Dodgson, Catalogue . . II S. 153 bei Nr. 34. Pflugk-Harttung „Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrh." Taf. 23. A. von Dommer „Lutherdrucke a. d. Hamburger Stadtbibl." Ornamente b) 128. A. Götze „Die hochd. Drucker d. Reformationszeit" Titeleinfass. 144.

153 J. Luther Taf. 15. A. v. Dommer a. a. O. 88, Götze a. a. O. 179 (beide geben irrtümlich an „Matthäus" statt Rochus). Vgl. auch Anm. 218.

154 Dodgson, Catalogue . . II S. 153 bei Nr. 39. Die Einfassung findet sich auch verwendet in: Ain Cristenlich ge|| sprech Büchlin vonn Zwayen || Weybern / . . 4⁰ (1523 o. O.), Kuczynski Nr. 918.

155 Dodgson, Catalogue . . II S. 154 bei Nr. 44.

156 Dodgson, Catalogue . . II S. 153 bei Nr. 33; hier sind das Original und eine Kopie desselben nicht auseinandergehalten. Das Original findet sich in Augsburger Drucken (Melchior Rammingers nach Zuschreibung von K. Schottenloher im Zentralbl. f. Bibliothekswesen 29. Jg. (1912), S. 409); erwähnt von A. v. Dommer a. a. O. bei Nr. 160. Die Kopie ist nach Ausweis der Schattenangaben auf den Blättern unten gegenseitig; statt der Querschraffen des Originals in dem von den großen Blättern über und unter dem Schriftfeld eingeschlossenen Grund ist hier wie im übrigen völlig schwarzer Grund gegeben. Abb. bei K. Schottenloher „Das alte Buch" . . A. v. Dommer a. a. O. Nr. 160. Sie findet sich seit 1522 in Regensburg bei Paul Kohl, vgl. K. Schottenloher im Zentralbl. f. Bibliothekswesen 29. Jg. (1912) S. 409, Nr. 1.

157 165 : 118 mm (Schriftfeld 90 : 63, Höhe unten 37, Breite rechts 25 mm). Röttinger in Mitteil. d. Österr. Vereins f. Bibliothekswesen X. Jg. (1906) zu Druck 8 in Bd. 49 des Landesarchivs Linz. 1527 wieder verwendet zu dem Simprecht Sorg in Nikolsburg zugeschriebenen Druck von Luther: Ob man vor || dem Sterbñ || fliehen muge || . . , Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 23. Bd., S. 326 C.

158 Verwendet in Luther: Euangelium. || Von den zehen || aufzsezigen . . . 4⁰ o. O. u. J.: Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 8. Bd., S. 338 G.

159 A. Götze a. a. O. Nr. 169. A. v. Dommer a. a. O. Nr. 103.

160 Pass. 142.

161 Eine Kopie in Erfurt bei Michel Buchfürer, mit Gottvater und Christus als Schmerzensmann statt Petrus und Paulus ist dem Monogrammisten H zuzuschreiben. — Eine gleichseitige rohe Kopie auf derb querschraffiertem Grund bei Jörg Nadler in Augsburg. — Eine gleichseitige Kopie auf schwarzem, weißgestrichelten Grund bei Jörg Gastel in Zwickau. — Eine Einfassung gleicher Art, aber gegenseitig und ohne trennende Randlinien der einzelnen Stücke begegnet 1533 in Leipzig bei Nikolaus Faber in dem von Cochläus herausgegebenen Psalteriū || Beati Brunonis || . . (Spahn, Cochläus Nr. 84), dürfte aber auch aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre stammen, da anscheinend auf sie die sehr viel weniger gut gezeichnete Einfassung bei J. Klug in Wittenberg (z. B. in Luther-Spalatin: Zwo predigt auff || die Epistel S. Pauli . ., Luthers Werke, Weimar 1883ff., 17. Bd., S. XXXIV A) zurückgeht; möglicherweise ist hier nicht die Einfassung des Satrapitanus, sondern das Original Urs Grafs das direkte Vorbild. — Die Oktav-Einfassung bei Loersfeld in Erfurt, die A. v. Dommer a. a. O. im gleichen Zusammenhange aufführt, hat weder zu Urs Graf noch zu Satra-

pitanus Beziehungen, sie ist eine Georg Lemberger kopierende Arbeit des Monogrammisten H (vgl. meine „Beiträge zur Bibelillustration d. 16. Jhs.", Straßburg 1924, S. 69 und Anm. 63 auf S. 99) und findet sich wiederum kopiert in der von Dommer ebenfalls erwähnten Oktav-Einfassung bei J. Richolff in Hamburg.

162 A. Götze „Die hochd. Drucker d. Reformationszeit" (Titeleinf. 190). Sie kopiert die bei Joh. Weyssenburger begegnende Kopie nach Holbein; zu dieser und dem Original vgl. Dodgson, Catalogue . . II, S. 269; verkl. Abbildungen beider bei H. Wolff „Die Buchornamentik im XV. und XVI. Jahrh.", Deutschland II. Die Kopie des Satrapitanus nach der Holbeinkopie ist gleichseitig, getreu bis auf die Wappen: statt des Originals mit der Helmzier ist ein Knabe mit schlichtem Schild mit Doppeladler gegeben, rechts im Schilde statt der drei Eisenhüte ein Lanzenfähnchen.

163 Zu erwähnen ist eine unbeschriebene Quart-Einfassung mit Portal mit den drei Kreuzen, die gleichseitig getreu die bekannte Einfassung des Meisters der Jakobsleiter (vgl. meine „Beiträge . ." S. 95 in Anm. 60, J. Luther, Taf. 29) kopiert, aber im Rund links statt der Lutherrose einen männlichen bartlosen Kopf mit Lorbeerkranz hat, im Schild rechts statt des Lammes HS in der bekannten Monogrammform des Satrapitanus. Dennoch verrät die Kopie keinerlei stilistische Merkmale dieses Meisters! Sie findet sich 1527 in dem ohne Druckortangaben erschienenen Nachdruck von Luthers Predigten über das erste Buch Mose, Luthers Werke, Weimar 1883ff., 24. Bd. S. XIX B.

164 Vgl. O. Clemen in Beiträge zur bayr. Kirchengesch. VI (1899).

164a Da nach O. Clemen a. a. O. (vgl. Anm. 164) die gleichen Leisten sich in Weller, Nr. 2919 (Michel Hug: Ain kurtzer aber Christlich || er vnnd fast nutzlicher Sermon || . .) finden, so handelt es sich hier um die bereits von Röttinger in Mitteil. d. Österr. Vereins f. Bibliothekswesen X. Jg. (1906) nach Druck 27 des Linzer Sammelbands 50 dem HS zugeschriebenen Leisten; für die Querleisten weist Röttinger Weiditz' Original nach.

165 Der Ainfeltig glaub || [Holzschnitt] || Haynricus Spellt Ain gemayner Brůder in Christo aller Glawbigē || M. D. XXiiij. || fol. (H⁴): . . ||| Ego Non Ego || 4° o. O. u. Dr.; Panzer II Nr. 2467, Kuczynski Nr. 2527. In Wolfenbüttel (151. 35 Th.), Zwickau (XVI. XI. 10⁵) u. a.

166 Panzer I, Nr. 811; Muther Bücherillustr. Nr. 943. Abb. in Katalog 65 von J. Halle, München. Ein schönes Exemplar (jedoch mit kolorierten Holzschnitten) in Gotha (1515. 4°, 19).

167 Nagler Monogr. III, 3 und 4 bei Nr. 1449, vgl. dazu A. v. Dommer „Lutherdrucke a. d. Hamburger Stadtbibliothek", Ornamente a) Nr. 32, woselbst die frühesten Verwendungen 1514 und 1517 nachgewiesen sind. Abb. in Katalog 65 von J. Halle, München, S. 15 zu Nr. 35. — Um 1530 findet sich der Holzschnitt bei Valentin Schumann vielfach benutzt und zwar zunächst mit noch erhaltener oberer Einfassungslinie in 1530 datierten Schriften Dungersheims: Abschlack des anschlages Martini || Luthers . ., Bekenntnis des glaubens Doct. || Mart. Luthers . ., Wore widerlegung . ., Dadelung des obgefaßten bekentnus / . ., ferner ebenso in Schriften Dungersheims o. O. u. J.: Erzeigung der falschheit des vnchristlichen Lutherischen coments . ., Wider MartinumLuther samt || den widerdeufferñ / . ., Dialogus ad Martinū Lutherum || . ., Aliquot Epistole . ., Theorismata duodecim contra Lu-||therū . ., sowie in: Articuli siue libelli triginta / de di-||uersis materijs, . . . In einer Reihe von Ausgaben Dungersheims, fehlt dem Holzschnitt die rechte Ecke der oberen Randlinie: in einer Ausgabe Valentin Schumanns mit Impressum und Jahresangabe 1531 Von worheit des fegfeurs / . ., ferner wiederum in Ausgaben o. O. u. J. Examinatio libelli Lutherani de bo||nis operibus . ., Improbatio dispendiose atq; fal-||lacis prefacionis Lutheri in || Nouū Testamentū . ., Etliche buchlin . ., Wyder den Sermon des Lu-||thers . ., Etliche spruche / aus den der Lu-||ther . ., Für / vnd wider den vnterricht des || Luthers / . . Ganz ohne obere Randlinie findet sich der Holzschnitt 1531 in Dungersheim: Aliqua opuscula . . und Multiloquus de cōcitata et dictis Lu||theri seditiōe, . ., 1532 in Dungersheim . . an den verleuckenden Priester || . ., sowie 1531 mit einer hinzugefügten Randlinie in Caspar Meckenlör: Ab auch alle schri- fft lerne Christū alleyn erken||nen . .

168 Der ainfeltig Glaub || [Holzschnitt] ||, fol. (H⁷): . . || Haynricus Spelt / ain gemayner || brůder inn Christo aller glaubigē. || Ego Non Ego. || 1. 5. 24. || 8°, o. O. u. Dr.; Panzer II Nr. 2468. In Zwickau (XVII. XII. 32).

169 Nur ein Teil der Folge (A. v. Dommer „Lutherdrucke a. d. Hamburger Stadtbibl." Ornamente a) 51) rührt von Satrapitanus her, den Hauptanteil hat Hans Weiditz; vgl. Röttinger „Hans Weiditz . ." bei Nr. 28 und S. 73 Anm. In Luthers Werke, Weimar 1883ff., 10. Bd. II bei M auf S. 357 ist die Deutung des Beters auf Friedrich d. Weisen gegeben. Der Holzschnitt ist 1526 nochmals verwendet in: Ain fast schöne vnderwey-||sung / auß der hailigenn geschrifft || . ., 4°, o. O. u. Dr., Weller Nr. 4014. Ebenda findet sich aus der gleichen Folge Christus als guter Hirte und ein ebenfalls Satrapitanus zuzuweisender Holzschnitt als Titelbild, Christus am Baum des Lebens, 90 : 71 mm, mit großen Spruchbändern.

170 Panzer II Nr. 1975.

171 J. Luther Taf. 116b. Dodgson, Catalogue . . I S. 415, Nr. 84 a.

172 Ain Newes gůtes / seliges Jare / Das || newgeborn Kindlein Jesus / . ., fol. Ciiij v; . . / Amen. ||| Ego Non Ego. || 4°, o. O. u, Dr.: Panzer II Nr. 2898, Weller Nr. 3975.

173 Nagler Monogr. III, 8 bei Nr. 1449. Röttinger „Hans Weiditz . ." S. 74 Anm. Dodgson, Catalogue . . II S. 193 bei Nr. 1, S. 194 1. Abb. S. 43 zu Nr. 87 in Katalog 65 von J. Halle, München.

174 [Augsburg, Melchior Ramminger 1521] „Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reformation" I 9. Heft. Abb. auch bei K. Kaulfuß-Diesch „Das Buch der Reformation" (Leipzig 1917) S. 135.

175 Panzer II Nr. 1211 und Weller Nr. 1741. Verkleinerte Abb. 358 in Diederichs „Deutsches Leben der Vergangenheit . ." Bd. I. Abb. zu Nr. 489 in Katalog III von Martin Breslauer, Berlin („Das deutsche Lied").

176 Vgl. die Abb. zu Nr. 488 in Katalog III von Martin Breslauer . . .

177 Vgl. Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhdts. Nr. 142—143 (Halle 1896), S. VI, 1. die Originalausgabe, 2 der Nachdruck mit dem in Frage stehenden, von mir Satrapitanus zugeschriebenen Schnitt: der Druck dürfte demnach kaum für Wien in Anspruch zu nehmen, sondern Augsburgisch sein.

178 Vgl. „Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reformation" IV 1. Heft. A und B die Originalausgaben, deren Holzschnitt abgebildet ist in „Das XVI. Jahrh." Sektion B, München, Kösel u. Pustet, C der (erste) Augsburger Nachdruck, dessen Holzschnitt abgebildet ist bei K. Schottenloher „Flugblatt und Zeitung", Abb. 8. Kopie und Afterkopie nach Satrapitanus müssen nach Burckhardts Angaben a. a. O., die Titelschnitte der Ausgaben [Rammingers] und [Ruffs] sein. Zur Frage des Verfassers vgl. jetzt K. Schottenloher in „Der Münchner Buchdrucker H. Schobser . ." (München 1925).

179 Zentralbl. f. Bibliothekswesen 44. Jg. (1927) S. 157, Anm. 1.

180 A. v. Dommer „Lutherdrucke auf d. Hamburger Stadtbibl.", Ornamente a) Nr. 47. K. Schottenloher „Denkwürdige Reformationsdrucke mit dem Bilde Luthers" in Zeitschr. f. Bücherfr. N. F. IV, mit verkl. Abb.

181 Röttinger „Hans Weiditz . ." S. 73, Anm. 1. K. Schottenloher a. a. O., wie Anm. 180, mit verkl. Abb.

182 Weller Nr. 1390. Ein Exemplar auch in Zwickau (XVI. XI. 4[13]).

183 Weller Suppl. I, Nr. 2. In Zwickau (XXIV. X. 15[24]): alle Seiten mit Hochleisten von Weiditz, bzw. in seiner Art, mit Blattornamenten auf weißem, schwarzem oder schraffiertem Grunde.

184 Weller Nr. 1924. Der Holzschnitt ist abgebildet auf S. 163 in Katalog 65 von J. Halle, München, zu Nr. 452, die dort verzeichnete Ausgabe ist aber nicht, wie angegeben, Weller Nr. 1925 (Straßburg, Prüß), sondern Nr. 1924.

185 In zwei Ausgaben ohne Ortsangaben von 1521, Weller Nr. 1690 und S. 456, sowie in Weller Nr. 1949; Ain straffred vnd ain vnderricht ||. . In letzterer Ausgabe, die Weller irrtümlich Adam Petri in Basel zuweist, finden sich auch die Apostel Petrus und Paulus der oben erwähnten kleinen Folge (vgl. Anm. 141) wiederverwendet, so daß es sich hier wohl ebenfalls um einen Druck Melchior Rammingers handeln dürfte. Abb. des Holzschnitts mit Bauer und Reiter in Diederichs Monogr. z. deutschen Kulturgesch. Bd. VI, Abb. 94, bei K. Kaulfuß-Diesch „Das Buch der Reformation (Leipzig 1917) S. 350 und in Katalog III von Martin Breslauer, Berlin, „Das deutsche Lied".

186 Wlche person verpoten || sind zů eelichen . ., Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 10. Band II S. 264 D. Von dem Eelichen || Leben . ., a. a. O. S. 270 L (das Querstück mit dem tafelhaltenden Knaben, 30 : 55 mm, auf fol. (D⁴) ist ebenfalls von Satrapitanus). Abb. Tafel 12 in „Das XVI. Jahrhundert", Sektion B, Kösel und Pustet, München (dort Zuschreibung an Jörg Breu). Als Kopie nach Weiditz in später Wiederverwendung nachgewiesen von Röttinger „Hans Weiditz . ." S. 73.

187 Röttinger „Hans Weiditz . ." S. 73, Anm. 1. In den beiden Ausgaben von 1522, Panzer II Nr. 1462 und 1463, anscheinend im ersten Zustande mit der Jahreszahl 1522. In der Ausgabe von 1523, Panzer Nr. 1860, die ich bisher allein einsehen konnte, scheint in der Jahreszahl 1523 die 3 aus einer 2 umgebildet zu sein. Vgl. auch Enders, Joh. Eberlin . . Bd. II u. III.

188 Zu: Ain fraintlich trost||liche vermanung . ., o. O. (1522), Panzer II Nr. 1464: Enders, Joh. Eberlin . . Bd. II, S. (137), Bd. III, S. XV 1 (die Angabe, daß Nickel Schirlentz der Drucker sei, kann nicht zutreffen). Es existiert von dieser Ausgabe eine unbeschriebene Variante, der bei gleichem Satz auf dem Titel die Initialen fehlen (in Wolfenbüttel 104. 6 Th. 4°, ebenda die beschriebene Ausgabe 149. 13 Th. 4°). Abb. des Holzschnitts S. 149 in Katalog 65 von J. Halle, München.

189 H. Röttinger in Mitteil. d. Österr. Vereins f. Bibliothekswesen X. Jg. (1906). „Die Sammelbände . . zu Linz", 49, 2. In: Des Newen Bisch=||ofs zu der Locham disputation || . . o. O. (1522): H. Barge in „Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reformation" I 2. Heft, Nr. 3.

190 H. Röttinger a. a. O., wie Anm. 189, 97, 16. In Weller Nr. 2020. Abb. S. 506 in Katalog III von Martin Breslauer, Berlin „Das deutsche Lied". Abb. 9 in K. Schottenloher „Flugblatt und Zeitung". Eine derbe Kopie findet sich in der Ausgabe Weller, Suppl. I Nr. 209.

191 In: Ein Christenlich Ge=||sprech / von ainem Waldbrüder / vnd ainem wapfen . ., 4° o. O. (1522); Weller Nr. 2307. Wiederverwendet in: Ain hüpsche frag von ainem jüngling || an ainen altten Carthefüser / . ., 4° o. O. (1524); Panzer II Nr. 2487. Tafel 2 in „Das XVI. Jahrhundert", Sektion B, Kösel und Pustet, München. Abb. S. 214 in Katalog 65 von J. Halle, München.

192 In: Von ainem Waldbrů=||der wie er vnderricht gibt Bapst Kai||ser Künig vnd allen stånden . . ., 4° o. O. (1522); Panzer II Nr. 1586 (Exemplar in Wolfenbüttel, 118. 4 Qu. 4°).

193 Röttinger in Mitteil. d. Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst 1906, S. 2 bei Nr. 4 und Anm. 2. Abb. bei K. Schottenloher „Der Münchner Buchdrucker Hans Schobser" (München 1925), im Anhang S. 125. Abb. S. 193 in Katalog 65 von J. Halle, München.

194 Ain Sendbrief. So der || Cantzler Von Rodis . . geschriben hat / . ., 4° o. O. (1522); Weller Nr. 2264. Vermutlich auch in der zweiten Ausgabe dieser Schrift des gleichen Druckers (Weller nimmt S. Otmar an) Weller Nr. 2265. Ferner in: Ain Sendbrief Wie || sych der Turckisch kayser So grausamlich für || die stat Rodis belegert . ., 4° o. O. (1523); Panzer II Nr. 2081 (Exemplar in Wolfenbüttel 104. 16 Qu.). Abb. bei Hans Fehr „Massenkunst im 16. Jahrhundert" (Berlin 1924) Bild 64.

195 In: Von ainer grosse meng || vnnd gewalt der Juden . . Yetzunder auß gebrochen . ., 4° o. O. (1523); Weller Nr. 2616. Es existieren zwei Drucke dieser Ausgabe: die eine, wie Weller angibt, mit „zum tayl" in der vorletzten Titelzeile und am Schluß „. . zů wyssen || thůn. ||" (Exemplar in Wolfenbüttel 131. 1 Th. 4°); die andere mit „zů tayl" in der vorletzten Titelzeile und am Schluß „. . zů wys=||sen thon. || (in Wolfenbüttel 196. 14 Hist.; Abb. des Titelblatts bei P. Hohenemser „Flugschriftensammlung Gustav Freytag").

196 Hans Glentzer: Ein Hüpsche klag zů || vnserm herren . .,

4° o. O. (1523); Weller Nr. 2439. — Fünff vnd vyertzig wee. / . ., 4° o. O. (1524); Panzer II Nr. 2451 (Exemplar in Heidelberg, Sal. 93, 1).

[197] Mitteil. d. Vereins f. Österr. Bibliothekswesen X. Jg. (1906) „Die Sammelbände . . zu Linz" 49, 2.

[198] Ain grymme / grosse || ketten / darzů die hert gefänck-nuß / über die kinder || Gottes auffgericht / seynd zů trymmer gangen vñ zerryssen || . ., 4° o. O. (1524): Panzer II Nr. 2353 (in Wolfenbüttel 116. 10 Th. 4°). Abb. S. (103) in Katalog 65 von J. Halle, München.

[199] In: Dyalogus. || . ., 4° o. O. (1524); Panzer II Nr. 2563. Abb. S. 25 bei K. Kaulfuß-Diesch „Das Buch der Reformation". Abb. S. 54 in Katalog 65 von J. Halle, München.

[200] In: Ain Christenliches lustigs gesprech / das || besser / Gotgefelliger / vnd des menschen sel haylsamer seye / || auß den Klöstern zůkommen / . ., 4° o. O. (1524); Panzer II Nr. 2582 (in Zwickau XVII. XII. 3[20]).

[201] In der Urb. Rhegius zugeschriebenen Schrift: Ain hüpsch Gespraech biechlin / von ainem Pfaffen vñ || ainem Weber / . ., 4° o. O. (1524): Weller Nr. 3122.

[202] Abb. 231 bei Diederichs „Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern", Bd. I. In welcher Ausgabe?

[203] In: Ain news gesprech von Zwayen gesellen || die an ir arbayt gangen sein / . ., 4° o. O. (1524); Panzer II Nr. 2566 (in Zwickau XVII. XII. 3[24]). Abb. 230 bei Diederichs a. a. O. wie Anm. 202. Vgl. auch unten Anm. 206.

[204] In der unter dem Pseudonym Hans Bechler erschienenen Flugschrift: Ein Gesprech aines || Fuchs vnd Wolfs . ., 4° o. O. (1524); Weller Nr. 2781. Von P. Kalkoff „Die Reformation in der Reichsstadt Nürnberg . . ." (Halle 1926) Spengler zugewiesen: ebd. S. 53 Anm. Mitteilung von K. Schottenlohers Druckerbestimmung auf Melchior Ramminger. Eine gleichzeitige derbe Kopie, 87 : 104 mm, in der Ausgabe Panzer II Nr. 2561: Ein Gesprech eyneß Fuchs || vnd Wolffs / . ., o. O.

[205] Vgl. K. Schottenloher im Anhang zu „Der Münchner Buchdrucker Hans Schobser" (München 1925), mit Abb. auf S. 121.

[206] [Augsburg Melchior Ramminger 1525], Panzer II Nr. 2700. Abb. des Titelblatts bei K. Schottenloher „Flugblatt und Zeitung" (Berlin 1922), ebd. die Druckerzuweisung. Auf Fol. (b²) ist hier der oben erwähnte Holzschnitt mit Bauer mit Axt und Bauer mit Strohschneidemaschine wiederholt.

[207] In: Die scharpff Metz wider die || (die sich Ewangelisch nennen) . . 4° o. O. u. J. W. Lucke in „Flugschriften aus d. ersten Jahren d. Reformation" I, 3. Heft, Ausgabe 1 und ebenfalls in Ausgabe 2. Die Annahme Luckes, der gegenüber andern Meinungen Augsburg als Druckort für wahrscheinlich hält, dürfte durch die Zuschreibung des Holzschnitts an Satrapitanus bestätigt werden.

[207a] In: Ain erschrockliche geschicht wie etliche Ditmarschen den || Christlichen prediger Haynrich von Zutfeld new-||lich so jemerlich vmbgebracht haben / . ., 4° o. O. (1525); Weller Nr. 3415.

[208] In: Ain Nützliches Ge-||sprech vnd vnderweisung / zů notturfft der bekümerttē || menschen . ., 4° o. O.; M. Sondheim in Zentralbl. f. Bibliothekswesen 1. Jg. (1884) S. 251. Abb. S. 82 zu Nr. 201 in Katalog 65 von J. Halle, München.

[209] Im ersten Zustande mit der Jahreszahl · M · C XXIII. zu Seiten des Stammes als Titelbild zu der anonymen (vielleicht auch in einem Zusammenhang mit Satrapitanus stehenden?) Flugschrift: Merck ain schöne vnderweysung auß der hailigē || geschrifft . ., Kuczynski Nr. 2667 (in Weimar, Autogr. anon. 60); in Schriftafeln hier in Typendruck Erklärungen der Symbole. Im zweiten Zustande ohne Jahreszahl in Caspar Schatzger: Aine warhafftige || Erklerūg wie sich Sathanas || . . . er-||zaygt . . o. O. [1526], Panzer II Nr. 3142 (in Tübingen, Universitätsbibl. S f 515); die Schrifttafeln sind hier leer.

[210] In Michael Keller: Trostlicher vnnderricht in Haimsů-||chung der Krancken . ., 4°, o. O. 1531: Kuczynski Nr. 1165.

[211] Weller Nr. 3168.

[212] Abb. S. 94 in Katalog LXVII von J. Rosenthal, München „Illustr. Bücher des 15.—19. Jhs." Teil II; aber jedenfalls nicht, wie dort bei Nr. 266 angegeben, in einer Wittenberger Ausgabe Rhaus verwendet!

[213] Abb. S. 10 in Katalog LXVI von J. Rosenthal, München „Illustr. Bücher des 15.—19. Jhs." Teil I, zu Nr. 24, Albertus Magnus, Hebammenbuch [Augsburg] 1531.

[214] Als Titelbild zu Eucharius Rößlin: DEr Schwangeren|| frawē vnd Hebam||men Rosengarte. || Augsburg, Heinrich Steiner 1529; F. W. E. Roth im Zentralbl. f. Bibliothekswesen XIII (1896) S. 298 Nr. 8. Ein Exemplar auch in Zwickau (XXXV. V. 22[2]). Vermutlich handelt es sich um den gleichen Holzschnitt, den Röttinger in später Verwendung beschreibt, „Hans Weiditz . ." S. 78.

[215] Zweimal verwendet in Barthol. Vogtherr: Wie man alle gebresten vnd || kranckheiten . . artzneyen vnd vertreyben soll / . ., 4° Augsburg, Heinrich Steiner 1533 (in Berlin, Staatsbibl., Jd 3174).

[216] In: Practica Teutsch Auff das || M. D. vnnd XXX. Jare Durch Jeremiam || Arthothomū Astrophebum Emptipolitanū || dem gemaynen menschen zů gůt auffgericht. || 4° o. O. (in Zwickau XXII. IX. 15[11]).

[216a] Titelschnitt zu: Ain gründtlicher vnd war-||hafftiger bericht: Was sich vnder der belege-||rung der Stadt Wien / . . . begeben . ., 4° o. O. (in Berlin, Flugschriften 1529, 11).

[217] (1513 in Erfurt) 1514 in Leipzig Madonna auf der Mondsichel nach Dürers Kupferstich B. 30, A. v. Dommer „Lutherdrucke a. d. Hamburger Stadtbibl.", Ornamente a) Nr. 32 (nb. ist nicht, wie dort angegeben, identisch mit Nagler Monogr. III Nr. 1449 1.) Abb. in „Das XVI. Jahrhundert", Sektion B, Taf. 8, Kösel u. Pustet, München. — 1514 Die Kirche Christi, ihre Verteidiger und Angreifer, vgl. Anm. 167. — 1514 Christus als Schmerzensmann und die sieben Sakramente, A. v. Dommer a. a. O. 31. — 1514 Delphi und Parnaß, Nagler a. a. O. 10, Dodgson Catalogue . . II S. 412 Nr. 3 — 1515 bei Melchior Lotther die Folge von Illustrationen zu Markus Waidas Spiegel der Bruderschaft des Rosenkranzes, Muther Bücherillustr. Nr. 943. — 1518 für Thanners Ausgabe von Eyssenmanns Kalender die Geburt Christi und Anbetung der Könige (nach dem Birgittenmeister), Dodgson Catalogue . . I S. 349 bei Nr. 2 und Nr. 2b. — 1518 Christus als Schmerzensmann, nach Dürers Titelblatt zur kleinen Passion, A. v. Dommer a. a. O. 27; die ebenda angeführte Kopie des-

selben Dürerschnitts mit Bogeneinfassung, die 1520 ebenfalls bei Schumann begegnet, halte ich für eine eigenhändige Wiederholung des Satrapitanus. Eine freie gleichseitige Kopie des Schmerzensmannes von 1518 vom Monogrammisten H findet sich in Erfurt bei Melchior Sachse 1528 in Luthers Betbüchlein (Luthers Werke, Weimar 1883ff., 10. Bd. II, S. 359 Y).

218 Drei zusammengehörige Quart-Einfassungen mit Heiligenhalbfiguren, Säulenaufbauten und Figuren. Nämlich 1. mit den Hll. Mauritius, Martin und Stephanus; angeführt von A. v. Dommer a. a. O. bei Ornamente b Nr. 88. — 2. mit den Hll. Rochus, Sebastian und Martin; A. v. Dommer a. a. O. Nr. 88 (nennt den Heiligen l. aber irrtümlich Matthäus), J. Luther Taf. 15. — 3. mit Madonna, den Hll. Thomas und Nikolaus; angeführt von A. v. Dommer a. a. O. (nennt den Bischof Augustin), J. Luther Taf. 18. — 1. und 2. sind jedenfalls zusammen eigens für die lateinische und die deutsche Ausgabe von Heinrich Stromers von Aurbach Pestregiment,1516 bei Schumann und bei Lotther (Panzer VII, S. 195, Nr. 569; Weller Nr. 1030), hergestellt worden: 1. hat (der Einfassung von Säulen flankiert eingefügt, so daß nur oben eine Schrifttafel verbleibt) das große Wappen des Kardinal-Erzbischofs Albrecht von Brandenburg-Mainz, dem die Ausgabe gewidmet ist; 2. hat in gleicher Weise in einem a. a. O. unbeschriebenen ersten Zustande ebenfalls ein großes Wappen, das auf die Widmung der Ausgabe an die Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, eine geborene Prinzessin von Dänemark, Bezug nimmt. Es wird von Pfeilern flankiert, die im zweiten Zustande (vgl. die Tafel bei J. Luther) stehen geblieben sind. 3. die mit den Heiligen enge Beziehungen zu Leipzig betont, findet sich 1517 für die zweite deutsche Ausgabe des Pestregiments (Panzer I Nr. 883) angewendet. Die Anordnung der Heiligenhalbfiguren in kastenartigen Nischen zwischen Säulenornamenten geht entschieden auf die von Dommer zum Vergleich herangezogene Titeleinfassung Schürers mit alt- und neutestamentlichen Gestalten und Kirchenvätern (geschnitten und bezeichnet von Herman, vgl. oben und Anm. 149) zurück; es gibt von dieser eine gleichseitige getreue Kopie (jedoch ohne das Gebälk, das im Original die Nischen oben abschließt), die vielleicht nach Leipzig gehören und von Satrapitanus herstammen könnte. Der obere Querteil von 2 ist als Kopie nachgewiesen von H. Röttinger in „Dürers Doppelgänger" (Straßburg 1926), S. 173—174 Anm. (Es scheint sich bei der von Röttinger als Vorlage angeführten Leiste um die gleiche zu handeln, die (zusammen mit anderen als den bei Röttinger angegebenen) 1516 in Straßburg bei Matthias Schürer in Erasmus von Rotterdams .. Lucu-|| brationes, .. sich findet.) Für 1 und 3 ist eine 1515 in Straßburg bei Beck nachgewiesene Quart-Einfassung aus vier Teilen mit Kandelaberaufbauten und Ranken mit Figuren ausgiebig benutzt worden, für 2 scheint sie immerhin Anregungen gegeben zu haben.

219 Die frühesten Arbeiten des Satrapitanus, die den nachgewiesenen Leipziger Illustrationen (und wahrscheinlich überhaupt dem Leipziger Aufenthalt) noch vorangehen, sind die großen bezeichneten und datierten Einblatt-Holzschnitte: 1510 Urteil des Salomo (Veste Coburg); 1510 Das jüngste Gericht (Nürnberg Germ. Mus.; den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich der Freundlichkeit Prof. Geisbergs): 1510 S. Christoph, Nagler III Nr. 1499 6); 1511 das Urteil des Paris nach Lukas Cranach d. Ä., Dodgson Catalogue .. II S. 289. Es schließt sich an die Zuschreibung Geisbergs („Der deutsche Einblatt-Holzschnitt .." XV 20) Burg Hohenkrähen im Hegau von 1512.

220 In: Duo electissimi Ci-||ceronis Epistolarū libri: .. 4°, Panzer VII S. 189 Nr. 516; (Leipzig, Stadtbibl.). Vermutlich identisch mit dem in Katalog LXIX von J. Rosenthal, München („IllustrierteBücher des 15.—19. Jhs., Teil IV) bei Nr. 842 angeführten Schnitt und danach schon 1514 verwendet.

221 De laudibus sancte Scolastice. || .. 4°, in Leipzig, Stadtbibl. mit verschnittenem Titelblatt, vermutlich Panzer VII S. 188, Nr. 502.

221a In Dungersheim: Wyder den Sermon des Lu-||thers .. (vgl. Anm. 167).

222 Ortulus || anime to || dude : - : || .. 8°; angeführt von Heller, Lucas Cranach[2] S. 203, 25) Scheller: „Sassische Bücherkunde" Nr. 571. In Wolfenbüttel, 1222. 26 Th. 8°.

223 Weller Nr. 985, nach Bechsteins Auktion Nr. 1886. In Wolfenbüttel, 917. 41 Th. 8°.

224 In Wolfenbüttel, 524 Th.

225 Ein ausgelöstes Titelblatt in Zwickau.

226 A. v. Dommer a. a. O. Ornamente a) Nr. 29.

227 In Luther: Vorclerung || .. 1520, Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 6. Bd., S. 77 D.

228 1518 in Zwickau XXIV. VII. 12; 1520 in Weimar (Inc. 390).

229 Musice Active || Micrologus Andree Orni-||toparchi Ostrofranci Meyningensis, .. 4°; in Weimar (Inc. 390).

230 Vermutlich ist dies die von Nagler III Nr. 1449 als 1 beschriebene Darstellung, obwohl die Maße hier auch nicht ganz genau stimmen (vgl. Anm. 217). Sie findet sich in vier Schriften des Hieronymus Dungersheim, von denen die erste ein Impressum Valentin Schumanns von 1530 hat. Dadelung des obgesatzten be-||kentnus / .. / Etliche sprüche / aus den der Lu-||ther .. / Improbatio dispendiose atq3 fal-||lacis prefacionis Lutheri .. und: Examinatio libelli Lutherani de bo||nis operibus, ..

231 Catalogue .. II S. 192.

232 Freilich bleibt Deutung und Wertung dieser Signierung immerhin zweifelhaft; da indessen die zu der so gekennzeichneten Leiste gehörigen übrigen Teile zusammen mit weiteren Arbeiten sich zu einer festen, ganz für sich stehenden Gruppe zusammenschließen, ist einstweilen die Aufstellung eines Meisters DS als Ordnungsbegriff wohl gerechtfertigt.

233 Seitenstück mit einem Aufbau auf einem Löwen, 81 : 27 mm.

234 Sie findet sich 1524 in Drucken ohne Ortsangaben von Melanchthon-Bugenhagen: Ain warhafftigs vr-||tayl / ... || Ain schöne offenbarung des || Endchrists / .., Geisenhof „Bibliographie .. Bugenhagen" Nr. 28, und von Matth. Kretz: Von der Mesz / vnnd || wer der recht priester sey / || .., Panzer II Nr. 2360, Kuczynski Nr. 1214 (in Weimar, Autogr. K).

Die Seitenleisten mit Moses und David kehren 1531 auch in Cicero: OFFICIA .. bei Steiner wieder.

[235] Dodgson a. a. O. bei Nr. 2.

[236] In einem Druck o. O. u. J. von Heinr. Zupfan: Etlich puncten vñ nam=||hafftige artickel / den Gelaubenn || vnd alles Christenlich wesen || betreffend / . ., 4°, Kuczynski Nr. 2876 (in Weimar, Autogr. Z).

[237] Luthers Werke, Weimar 1883ff., Deutsche Bibeln Bd. 2, S. 545 *50].

[238] H. Röttinger „Beiträge z. Geschichte d. sächs. Holzschnitts", Stud. z. d. Kgsch. 213. Heft, Straßburg 1921, S. 66ff. — Engelbert Baumeister „Martin Schaffner als Zeichner für den Holzschnitt" in Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst, 1921.

[239] Auf Ergänzungen hierzu kann hier nicht eingegangen werden und bleibt einer späteren geplanten Zusammenstellung vorbehalten.

[240] J. Luther Taf. 52 und 53. Vgl. Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1927, S. 72 bei Nr. 77.

[241] J. Luther Taf. 38. Dodgson, Catalogue . . II S. 415 Nr. 5 als anonyme Arbeit.

[242] Abb. 236 bei A. Schramm „Luther und die Bibel" (Leipzig 1923).

[243] Auf diese Einfassung des M S geht eine gleichseitige, ziemlich getreue Kopie Erhard Schöns zurück, Röttinger „Erhard Schön . ." bei Nr. 67 (woselbst die Szene gedeutet ist: Rahab läßt einen der beiden Kundschafter herab, Jos. 2), sowie eine später bei Lufft anscheinend das Original ersetzende Kopie, die nach der Zeichnung der Ornamentblätter dem Monogrammisten A W zuzuweisen sein dürfte. Diese ist ebenfalls gleichseitig, im ganzen getreu, aber kräftiger und etwas vergrößernd (131 : 90 mm, Schriftfeld 68 : 56, Höhe unten 41, Breite rechts 17 mm); Davids Kopf ist nach rechts anstatt nach halblinks gewendet, er ist modischer gekleidet und rechts vom Haus ist Gebüsch hinzugefügt.

[244] 118 : 152 mm statt ca. 109 : 148 mm.

[245] Abb. 315 bei Schramm a. a. O. Das rechte A in der Beischrift Afrika hat in dieser Reproduktion einen Querstrich, der vermutlich von einer Retusche herrührt; das Original des M S hat keinen solchen Querstrich.

[246] Fol. (A[1])v und fol. (A[4])v in der Ausgabe B S. 151 in Luthers Werke, Weimar 1883ff., 30. Bd. II.

[247] Luthers Werke, Weimar 1883ff., Deutsche Bibeln Bd. 2, S. 484 *50].

[248] Vgl. in meinen „Beiträgen zur Bibelillustr. d. 16. Jahrhunderts" (Straßburg 1924), S. 55.

[249] A. a. O. (wie Anm. 246) A.

[250] Die Sachlage ist auch von Interesse für die Frage nach dem Besitzverhältnisse der Stöcke: es scheint hier eine Wahrung des Eigentumsrechts des Künstlers vorzuliegen, der den für den einen Drucker hergestellten Stock seiner Folge für einen anderen Drucker einfügen konnte.

[251] Die ikonographischen Zusammenhänge der Lutherischen Bibelillustration insgesamt mit Illustrationen des fünfzehnten Jahrhunderts bedürfen noch eingehender systematischer Untersuchungen.

[252] Vgl. meine „Beiträge . ." Anm. 132.

[253] A. a. O. (wie Anm. 247) S. 512 *38].

[254] Vgl. in meinen „Beiträgen . ." S. 40f.

[255] A. a. O. S. 78, Nr. 7. J. Luther, Taf. 46.

[256] Abb. 240 und 401 bei A. Schramm a. a. O.

[257] Zum Beispiel 1537 in Corvinus' niederdeutscher Evangelienpostille de sanctis; Geisenhof, Bibliotheca Corviniana Nr. 35. 1543 in: Geystlike || leder vñ Psalmen / || . . Luthers Werke, Weimar 1883ff., 35. Bd. S. 393 Hh (die zweite hier verwendete Einfassung mit Jakobsleiter und eherner Schlange ist von Hans Brosamer, vgl. meine „Beiträge . ." S. 75).

[258] Abb. 239 bei A. Schramm a. a. O.

[259] Zum Beispiel Luther: TESSA- || RADECAS CONSOLA- || TORIA . ., Luthers Werke, Weimar 1883ff., 6. Bd. S. 101 F. Hutten: ARMINI || VS DIALOGVS || . ., Böcking XLVIII 2. Bugenhagen; INSTRV- || CTIO VISITATIONIS / Saxonicae, . ., Geisenhof, Bibliographie . . Bugenhagen Nr. 298.

[260] 1534 in Wolfg. Ruß: Der Wei=||ber Haus=||haltung || . . (mit Luthers Auslegung des 127. Psalms), Luthers Werke, Weimar 1883ff. 15. Bd. S. 353 O. — 1539 in Huberinus: Vom || Zorn vnd der || güte Gottes || . ., mit Vorrede Luthers, a. a. O., 38. Bd. S. 319 E.

[261] Zum Beispiel 1538 in Luther: Ecclesias= || tes / . ., a. a. O. 20. Bd. S. 4 b.

[262] In Ausgaben ohne Jahr. Luther: Der Pro||phet Ma=|| leachi. || . . a. a. O. Deutsche Bibeln Bd. 2, S. 693 237]. Brenz: De klene || Catechismus || . ., W. Köhler, Bibliographia Brentiana Nr. 647.

[263] In Johann Albrecht: Rechen=||büchlein auff der || linien / . . (in Zwickau, II. VIII. 9[1]).

[264] In Petr. Artopoeus: LATINAE || PHRASIS || ELEGANTIÆ . . (in Zwickau II. VII. 9[1]). Des öfteren auch in Drucken des zu Georg Rhau in engen Beziehungen stehenden Peter Seitz verwendet; z. B. 1536, 1538 und 1541 in Melanchthon: LOCI || COMMVNES . . und in J. Jonas' Übersetzung 1537, 1539. Verschiedentlich auch in Corvinus-Schriften begegnend, vgl. Geisenhof a. a. O., mit Abb. 2.

[265] ENCHIRI- || DION || MVSICAE || MENSV- || RALIS. || . . — Im gleichen Jahr und später auch in Schriften des Corvinus angewendet, vgl. Geisenhof, Bibliotheca Corviniana Nr. 7 (Teil I) u. a.

[266] Abb. 1 bei Geisenhof a. a. O.

[267] 1535 in Corvinus' hochdeutscher Evangelienpostille de tempore, Geisenhof a. a. O. Nr. 7 (Teil II); vgl. a. a. O. auch weitere Verwendungen. 1539 auch in Martin Agricola: RVDIMENTA || MVSICES, . . (in Zwickau XXIX. II. 28[7]) und Joh. Spangenberg: EVANGELIA || DOMINICA- || LIA . . (in Zwickau XVI. VII. 17[2]).

[268] 1545 in: Sapientia. || De Wysheit || Salomonis / . . / F. Hülße „Beiträge zur Gesch. d. Buchdruckerkunst in Magdeburg" (Geschichtsbl. f. Stadt u. Land, Magdeburg, 17. Jg.) Nr. 247. Die Einfassung hat hier roten Überdruck über den Flammen, Ranken, Rose und der Mauer des Stadtwappens. Ferner in Bugenhagen: Historia || des Lidendes | . . o. J.; Geisenhof „Bibliographie . . Bugenhagen" Nr. 111.

[269] Abb. 413 bei A. Schramm a. a. O.

[270] 1537 in Corvinus' Epistelpostille de tempore, Geisenhof „Bibliotheca Corviniana" Nr. 44; zwei Ausgaben sind hier zu unterscheiden, die Geisenhof aber nicht trennt, vgl. dazu Luthers Werke, Weimar 1883ff., 50. Bd., S. 106 A, S. 107 B,

doch haben beide dieselben Einfassungen: die hier in Frage stehende in Teil I, und in Teil II die oben erwähnte des MS mit Arion auf dem Delphin. Nach weiteren Verwendungen bei Rhau, 1540 auch bei Peter Seitz.

271 1545 in Luther: Die Heubtar-||tikel des Christlichen || Glaubens / . ., Luthers Werke, Weimar 1883ff., 50. Bd., S. 184 H, S. 260 I.

272 Zum Beispiel 1542 in Huberinus: Vom || Zorn vnd der || güte Gottes. || . . a. a. O., wie Anm. 260, S. 319 F.

273 Zum Beispiel [1538] in Carion: Chronica || . . (in Wernigerode Qc 13). 1542 in Melanchthon: CONFESSIO || FIDEI . .

274 Abb. 545 bei A. Schramm a. a. O. 1538 in Huberinus: Vom || Zorn vnd der || güte Gottes. || . . a. a. O., wie Anm. 260, S. 319 D. Auch bei Peter Seitz, 1540 in Melanchthon: COM- || MENTARIVS || DE ANI-||MA. || . .

275 1534 in Melanchthon: SCHO-||LIA IN EPISTO-|| lam Pauli ad Colossenses || . . .

276 Zum Beispiel 1535 in Luther: Summa-||rien vber die Psalmen /|| . ., Luthers Werke, Weimar 1883 ff., 38. Bd. S. 4 F.

277 Viel verwendet. Zum Beispiel 1535 in Melanchthon: LOCI || COMMVNES . . ; 1538 in Urb. Rhegius: CATE- || CHISMVS MINOR || PVERORVM, . . ; 1539 und 1540 in Melanchthon: DE OF- || FICIO PRINCIPVM, || . .

278 In Bugenhagen: ❧ IN IIII. || PRIORA CAPITA || Euangelij secundum || Matthæum. || . ., Geisenhof „Bibliographie . . Bugenhagen" Nr. 327, danach 1543. Eine frühere Verwendung, die wahrscheinlich sein dürfte, kann ich zur Zeit nicht nachweisen.

279 In Melanchthon: DE DIA-||LECTICA LIBRI || Quatuor recogniti. || . .

280 In Melanchthon: ❧ SEN- ❧ || TENTIAE SALO-|| monis, . .

281 Joh. Agricola: History vnd || Warhafftige Ge-||schicht / Wie das Heilig Euan-||gelion mit Johañ Hussen / im Concilio || zu Costnitz / . . ver-||dampt ist / . . (in Wolfenbüttel, 1164. 57 Th. 8°).

282 Ebenfalls um eine Einfassung Melchior Sachses handelt es sich bei der irrtümlichen Zuschreibung Wiechmann-Kadows (vgl. dazu Röttinger a. a. O. S. 75 Anm. 2), nämlich um die vom Meister der Jakobsleiter herrührende Oktav-Einfassung mit Christi Austreibung der Händler und Wechsler, die später an Georg Rhau übergeht (vgl. meine „Beiträge . ." bei Verzeichnis A Nr. 31). Die Initialen Sachses begegnen noch häufiger.

283 Panzer „Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung . ." S. 408 Nr. 3.

284 Panzer a. a. O. S. 411 Nr. 4.

285 Panzer a. a. O. S. 431 Nr. 9.

286 Mitteil. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1925, S. 65—67.

287 A. a. O. S. 67.

288 Zeitschr. f. Bücherfreunde N. F. XVII (1925) S. 134, Anm. 30, und Archiv f. Buchbinderei XXVI (1926) S. 31, Anm. 5.

289 Zeitschr. f. Buchkunde II (1925) S. 105 u. S. 106.

290 A. a. O. wie Anm. 289, Anm. 56.

291 „Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts" (München 1923ff.) Liefg. VI 26.

292 A. a. O. Liefg. III 23. Als besonders wichtig ist hier die Zusammenarbeit mit Lukas Cranach d. J. zu verzeichnen.

293 A. a. O. Liefg. XXII 34, vgl. dazu auch XIV 13.

294 Vgl. Archiv f. Reformationsgesch. XXIII (1926), S. 106.

DAS GEBETBUCH KAISER MAXIMILIANS IM SPIEGEL SEINER NACHBILDUNGEN

VON

REG.-RAT DR. ANTON REICHEL (WIEN)

Die Bayerische Staatsbibliothek in München verwahrt ein Druckwerk, das durch die Randzeichnungen Albrecht Dürers und anderer bedeutender deutscher Künstler des XVI. Jahrhunderts ein einzigartiges Buchdenkmal darstellt: es ist das sogenannte Gebetbuch Kaiser Maximilians. Man hat sich gewöhnt das Buch so zu bezeichnen seit J. Heller als erster die Meinung ausgesprochen hatte, daß Kaiser Maximilian I. nicht nur der Besteller, sondern auch der Verfasser des Gebetbuches ist. Der Münchner Band umfaßt jedoch nicht das ganze ursprüngliche Buch. Die restlichen Bogen desselben befinden sich heute in der Stadtbibliothek von Besançon, wohin sie im Laufe der Zeiten durch verschiedene Umstände verschlagen wurden. — Die hier angestellten Betrachtungen sind lediglich von dem Münchner Kodex angeregt worden. Ihre Verallgemeinerung dürfte jedoch nicht schwer fallen.

Der Text, der von Johannes Schönsperger in

Augsburg gedruckt wurde, trägt das Datum vom 30. Dezember 1513. Die Randzeichnungen entstanden im folgenden und nächstfolgenden Jahre, denn im November 1515, als der Kaiser durch Augsburg kam, ward die Arbeit eingestellt. Unmittelbar nach dem Tode des Kaisers — 12. Jänner 1519 — scheint das Buch verschollen, und als es etwa in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts wieder auftauchte, war dessen Zusammenhang mit dem Kaiser in Vergessenheit geraten.

Die Öffentlichkeit wurde auf das Buch erst wieder aufmerksam, als N. Strixner im Jahre 1808 die Randzeichnungen A. Dürers in lithographischer Manier vervielfältigte[1]. In Unkenntnis der wahren Bestimmung des Buches nannte er sie „Christlich-mythologische Handzeichnungen", und auch Goethe der die Folge enthusiastisch gepriesen hat, hielt an dieser Bezeichnung fest. Das Verdienst Strixners ist so offensichtlich, und kam den Ansprüchen seiner Zeit so entgegen, daß es keiner Entschuldigung bedarf, wenn wir darauf hinweisen, daß man heute Strixners Zeichnungen zwar als Inkunabeln der Lithographie die Anerkennung nicht wird versagen können: als Reproduktion der Randzeichnungen Dürers können sie aber ernstlich nicht mehr gelten, denn sie tragen allzusehr die Merkmale ihrer Zeit. Gerade das Lob Goethes mahnt zur Vorsicht. Strixners Unternehmen lag sicher am Wege der neuen romantischen Gesinnung. Eine der bezeichnendsten literarischen Erscheinungen „Des Knaben Wunderhorn" von Achim von Arnim und Clemens Brentano kam 1806—1808 heraus; der damals 24jährige Strixner nahte sich dem Genius Dürer im Banne dieser neuen Einstellung. Aber Goethe war nahe an die Sechzig. Dürfen wir da sein begeistertes Lob so ganz als Anerkennung dessen gelten lassen, was das Wesen der Kunst Dürers ausmacht? Gilt das Lob nicht vielleicht mehr dem Lithographen, der Dürers Liniengerinsel in „artige Risse" zeitgerecht umzudichten verstand — natürlich, in der Überzeugung den „ganzen" Dürer zu vermitteln? Gerade Goethes Hinweis auf den Pilaster der vatikanischen Loggien mit den Parzen Raphaels — Strixner, Tafel 9 — möchte unsere Bedenken bestärken. Goethe hat das Original des Gebetbuches nie gesehen. Es scheint mir nun mehr als zweifelhaft, daß er vor dem Pergamentkodex, dessen künstlerische Faktur nur aus gotischem Empfinden heraus verstanden werden kann, in dasselbe Entzücken ausgebrochen wäre. Es will mir vielmehr scheinen, daß seine, und seiner Generation Begeisterung nur jener Komponente des Gesamtwerkes galt, die im Falle des „Gebetbuches" eine nur untergeordnete Rolle spielt: Dürers „klassische" Schulung durch die italienische Kunst. Oder wie wären Goethes Worte „Das Erhabene ist in der neueren Kunst eine gar zu seltene Erscheinung, als daß man dasselbe auch von Albrecht Dürer billigerweise sollte fordern dürfen" sonst zu verstehen? Aber auch Strixner ist viel zu wenig führender Geist und allzusehr abhängig von seiner künstlerischen Schulung, als daß er nicht seine Aufgabe „classisch" auffaßte. So wurde die Ausgabe von Dürers Randzeichnungen unter seiner Hand eine Art von Bilderbuch. Die graphischen Phantasien Dürers scheinen losgelöst aus dem Organismus des Buches. Wie sehr er damit den Geschmack seiner Zeit traf — ganz abgesehen von Goethe — wird genugsam deutlich, wenn wir uns erinnern, daß Strixners Veröffentlichung der Gebetbuchzeichnungen den Anstoß zu modernen „Randzeichnungen" gaben, wie sie später dann z. B. besonders von E. Neureuther gepflegt wurden[1]. Das Mißverstehen der Dürerschen Ornamente bekundet sich aber am klarsten darin, daß Strixner das freie — gotische — Rankenwerk

[1] N. Strixner: A. Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen nebst Titel, Vorrede und A. Dürers Bildnis, zusammen 23 Blätter, in lithographischer Manier gearbeitet von . . . 1808.

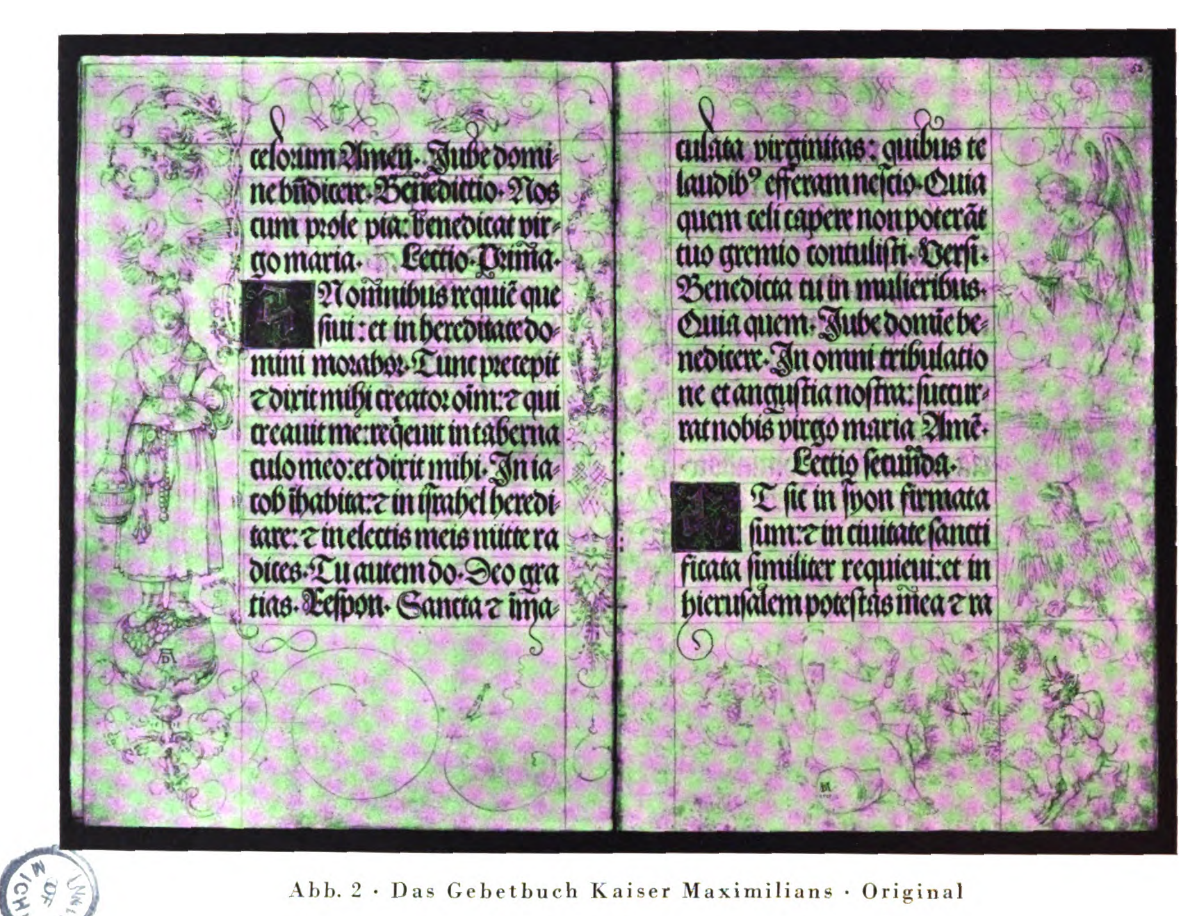
[1] Eugen Neureuther: Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Klassiker. 1832.

celorum Amen. Jube domi-
ne bn̄dicere. Benedictio. Nos
cum prole pia: benedicat vir-
go maria. Lectio. Prima.
IN omnibus requiē que
siui: et in hereditate do-
mini morabor. Tunc precepit
⁊ dixit mihi creator oīm: ⁊ qui
creauit me: requieuit in taberna
culo meo: et dixit mihi. In ia-
cob inhabita: ⁊ in israhel heredi-
tare: ⁊ in electis meis mitte ra
dices. Tu autem do. Deo gra
tias. Respon. Sancta ⁊ ima-

52

culata virginitas: quibus te
laudib⁹ efferam nescio. Quia
quem celi capere non poterāt
tuo gremio contulisti. Versi.
Benedicta tu in mulieribus.
Quia quem. Jube domne be-
nedicere. In omni tribulatio
ne et angustia nostra: succur-
rat nobis virgo maria. Amē.
Lectio secunda.
ET sic in syon firmata
sum: ⁊ in ciuitate sancti
ficata similiter requieui: et in
hierusalem potestas mea ⁊ ra

Abb. 1 · Das Gebetbuch Kaiser Maximilians · Die Faksimile-Ausgabe Giehlows (1907)



celorum Amen. Jube domi-
ne bñdicere. Benedictio. Nos
cum prole pia: benedicat vir-
go maria. Lectio. Prima.
N omnibus requiẽ que
sivi: et in hereditate do-
mini morabor. Tunc precepit
et dixit mihi creator omni: et qui
creavit me: requievit in taberna-
culo meo: et dixit mihi. In ia-
cob inhabita: et in israhel heredi-
tare: et in electis meis mitte ra-
dices. Tu autem do. Deo gra-
tias. Respon. Sancta et imma-

culata virginitas: quibus te
laudibus efferam nescio. Quia
quem celi capere non poterãt
tuo gremio contulisti. Versi.
Benedicta tu in mulieribus.
Quia quem. Jube domĩe be-
nedicere. In omni tribulatio-
ne et angustia nostra: succur-
rat nobis virgo maria. Amẽ.
Lectio secunda.
T sic in syon firmata
sum: et in civitate sancti-
ficata similiter requievi: et in
hierusalem potestas mea et ra

Abb. 2 · Das Gebetbuch Kaiser Maximilians · Original

Dürers in eine Umrahmung spannte, als ob es klassische Ornamente wären.

Fast genau hundert Jahre nach dem Erscheinen von Strixners Lithographien kam eine neue Veröffentlichung des Gebetbuches heraus, die mit dem technischen Rüstzeuge photomechanischer Reproduktionsverfahren es sich zur Aufgabe gemacht hatte, das Münchner Urstück in völliger Treue wiederzugeben. Überdies wurde eine, die bisherigen Forschungsergebnisse zusammenfassende und erweiternde, abschließende kritische Würdigung des Werkes angestrebt. Es ist dasmonumentale Werk Karl Giehlows[1] (Abb. 1).

Obwohl erst zwanzig Jahre seit dem Erscheinen dieses ganz außerordentlichen Werkes verflossen sind, so kann sich schon heute der unvoreingenommene Beurteiler der Erkenntnis nicht entziehen, daß auch dieses bereits deutlich den Stempel seiner Zeit erkennen läßt. Am deutlichsten wird das, wenn wir unbefangen das Münchner Original betrachten (Abb. 2). Vom Studium Giehlows kommend befällt uns vorerst das Gefühl merkwürdiger Enttäuschung, wenn wir das Original aufschlagen: ein schmächtiger Band, der mit dem mächtigen Folianten Giehlows arg kontrastiert. Sehen wir näher, entdecken wir fast auf jeder Seite als Initialen eingemalte Miniaturen, die deutlich das Gepräge späterer Jahre zeigen. Dieser Umstand muß uns stutzig machen, denn Giehlows Faksimileausgabe weist gedruckte Initialen auf, und der Autor rühmt sich dieser willkürlichen Veränderung: „Aber wie leicht war es, die Miniaturen durch die großen Buchstaben der inzwischen aufgefundenen Drucke zu ersetzen!“[1] Giehlow, der nicht Mittel und Mühe gescheut hatte und seine ganze profunde Gelehrsamkeit an die gestellte Aufgabe verschwendete, zahlt seiner Epoche den gebührenden Zoll: Unter dem Zwange einer historisierenden Anschauungsform gibt er ein Faksimile des Gebetbuches im Zustande, wie es etwa zu Dürers Zeit ausgesehen hatte, nicht wie es heute wirklich aussieht. Das jeweilige zeitgebundene Verhältnis zwischen Kunstwerk und Reproduktion findet in dieser eben selbst dann ihren Niederschlag, wenn die Reproduktion ihrem Schöpfer als getreue Nachbildung erschien. — Es wird sich in der Folge zeigen, daß noch andere, viel verhängnisvollere Mißverständnisse vorliegen.

Indessen wenden wir uns einer dritten Veröffentlichung des Münchner Originales zu, die erst kürzlich von G. Leidinger veranstaltet wurde[2]. Wie der Autor selbst im Vorwort ausführt, war die Erkenntnis, daß die fortgeschrittene Reproduktionstechnik eine weit größere Annäherung an das Original ermögliche, als es in der älteren Ausgabe noch denkbar war, der Grund, das viel bewunderte Buch neu zu veröffentlichen. — Giehlow rekonstruierte das ganze Buch, indem er auch jene Teile, die sich heute in der Stadtbibliothek von Bensançon befinden, mit einbezieht. Leidinger beschränkt sich dagegen weise auf das Urstück, wie es heute sich in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet. Seine Lichtdrucktafeln kommen den zarten, blassen Tönen des Originals viel näher, als die Photolithographien Giehlows — des Wiener Lithographen Berger Verdienst sei deshalb nicht geschmälert. Diese konnten nicht einer umfassenden Retusche entbehren, um die Schärfe des Striches zu wahren, die im Original unser Entzücken erregt. Die Licht-

[1] K. Giehlow: Kaiser Maximilian I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Wien 1907. — Die zuerst bei Dresely in München ohne Text, dann 1850 bei Franz in München erschienene Ausgabe unter dem Titel: „Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I.“ fußt im wesentlichen auf Strixners Platten. Sie kann füglich, wie auch die Neuausgabe der Strixner-Platten bei Stägmayer 1883, und die in demselben Jahre bei Hirth in München farbig erschienenen photomechanischen Vervielfältigungen, denen jedoch der Text fehlt, für unsere Untersuchung ausscheiden. — Vgl. auch: K. Giehlow: „Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilian I.“ Kunsthistor. Jahrbuch, Wien 1899 (Bd. XX), S. 32.

[1] Giehlow a. a. O.: Textband, S. 5.

[2] Georg Leidinger: A. Dürers und L. Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. München 1922.

drucke Leidingers bleiben hinwiederum diese Schärfe schuldig, treffen aber den Ton des Vorbildes besser.

Im entscheidenden Punkte kommen sich aber beide Veröffentlichungen — Giehlow und Leidinger — gleich: Sie geben dem Betrachter ein völlig unrichtiges Bild von der künstlerischen Absicht Dürers; denn die historische Anschauung des Objektes verdrängt die künstlerische Einstellung zum Objekt.

Schlägt man das Münchner Original — gleichgültig wo — auf, umfängt uns der wunderbare Elfenbeinton des Pergaments, und, die ganze Seite beherrschend, zieht die festgeschlossene Form des Satzspiegels den Blick auf sich. Wir spüren: Hier haben wir es in erster Linie mit einem gedruckten Buch zu tun. Der Typograph hatte das erste und letzte Wort zu sprechen. Der Satzspiegel, auf die linke und rechte Seite verteilt, aber, am Bundsteg nahe aneinandergerückt, zu einer künstlerischen Einheit verbunden, bildet das Rückgrat der Komposition. Oberhalb, unterhalb und seitlich des Satzspiegels ist der freie Raum der Seite wohl abgewogen und mit dem Satzspiegel in ein Verhältnis gesetzt. Wie die Wirkung eines gotischen Domes erst durch die Folie eines knapp bemessenen Platzes verdichtet wird, so gewinnt die geschlossene Phalanx der Theurdanktype erst durch die Art und Weise, wie sie in den Raum gestellt ist, ihre Monumentalität. Die künstlerische Erfahrung jahrhundertlanger Übung in den mittelalterlichen Schreibstuben fand da ihre Nutzanwendung in der Offizin der neuen „Schwarzen Kunst.“ — Erst nachdem sich das Auge an diesem primären Eindruck gesättigt hat, gewahrt es die, das Satzbild zart umrankenden Gebilde, die Dürer und seine Genossen im freien Spiele der Phantasie über die vom Drucke freigebliebenen Ränder ausbreiteten. Ganz zarte Töne. Ein blasses Rot, ein helles Violett und ein blasses aber warmes Grün ist vorzüglich verwendet. Die Farben mögen im Laufe der Jahrhunderte heller geworden sein, — vielleicht; vielleicht aber auch nicht, denn die Alten hatten Farbrezepte, die sich von Generation zu Generation weiter erbten und verfügten über Malstoffe, die die Erzeugnisse unserer Farbenindustrie, was ihre Qualität betrifft, weit hinter sich lassen[1]. Der ganze Duktus des Lineamentes der Randzeichnungen, die Wahl der hellen und nicht deckenden Farben, die spielerische Freiheit und Leichtigkeit der Strichführung, alles läßt unzweideutig erkennen, daß der Künstler hier ganz bewußt zu dem festgefügten, geschlossenen, dunkel auf hellem Grunde stehenden Typensatz eine Folie schaffen wollte. Und die Hauptsache: Diese Randzeichnungen, die schon im Ton so zurücktreten und sich dem Lokalton des Pergamentes zu nähern scheinen, diese Randzeichnungen reichen wirklich bis knapp an den Rand der Seite! Sie sind Bestandteil des Hintergrundes, von dem sich der Typensatz abhebt.

Weder Giehlow noch Leidinger haben diesem Umstande in ihren Veröffentlichungen Rechnung getragen. Nicht das „Buch“, sondern die einzelne „Seite“ erscheint reproduziert[2]. In dieser Hinsicht sind sie nicht über Strixners Lithographien hinausgegangen. Es ist noch die Einstellung Goethes, der ja auch die Randzeichnungen Dürers als etwas durchaus für sich Bestehendes betrachtet hat, ohne Bezug auf das Buch als Kunstwerk. In ganz gleicher Weise scheint aber auch das Verhältnis zwischen Satzspiegel und Randzeichnung gefälscht, das Wölfflin in unübertrefflicher Sprache aufzeigt:

„Man muß den Text mit den Zeichnungen zusammensehen. Nicht wegen der inhaltlichen Beziehung . . ., sondern weil die Randdekorationen ihren künstlerischen Sinn erst durch den Kontrast zu dem Letternfelde der Mitte erhalten, wo eng zusammengerückt die starken gotischen Typen stehen

[1] R. Forrer: Die Kunst des Zeugdruckes. 1898. S. 15.

[2] Leidingers Ausgabe möchte man fast als ein Zurückgreifen auf eine von Giehlow bereits überwundene Stufe bezeichnen, denn er bildet jede Seite des Originals auf einer eigenen Tafel ab. Die künstlerische Einheit von linker und rechter Seite geht dadurch vollständig verloren.

in glänzender Schwärze. Diesen starren stachligen Satz umfassen und umgaukeln die leicht beschwingten farbigen Zeichnungen, dem Gebundenen den Gegensatz des Gelösten und dem Gedrängten den Gegensatz des Gelockerten an die Seite setzend. Man durchschneidet den Nerv der Wirkung, wenn man den Text herausnimmt und die Ranken sich selbst überläßt[1]." Man durchschneidet aber auch den Nerv der Wirkung, wenn man den Rand oben, unten und seitlich um einen fast handbreiten Streifen verbreitert, der trotz der durch den blassen Tondruck angedeuteten Größe des Pergamentblattes des Originals, unwillkürlich auf den Beschauer zurückwirkt. Die Größenverhältnisse werden gestört, finden notgedrungen eine falsche Wertung. Das freie Federspiel des Zeichners scheint in der Luft zu hängen, während im Original es in den Rahmen der Buchseite fest verankert ist.

Wölfflin hat die künstlerischen Beziehungen zwischen Text und Dekor klar erkannt; trotzdem beugte er sich — wenn auch mit Widerwillen — der überzeugungskräftigen Dialektik Giehlows und anerkennt dessen Meinung, daß die Zeichnungen Dürers zur Übertragung auf den Holzstock bestimmt waren. Leidinger gebührt das Verdienst die Unhaltbarkeit dieser Anschauung angedeutet zu haben. Die Randzeichnungen zeigen nicht den Duktus einer Vorzeichnung; auch wäre es verwunderlich, daß Dürer sie auf kostbarem Pergament ausgeführt hätte. Als Schwarzdruck wären die Ranken künstlerisch sinnlos. Bliebe also lediglich die Annahme, daß sie in Farben gedruckt würden. Nun ist Dürers Stellung zum Farbholzschnitt bekannt: er, als Vollender der Schwarzweißkunst, mußte diese neue von den Augsburgern geübte Technik ablehnen[2]. Die Tatsache, daß Dürer am Gebetbuch mitarbeitete, dokumentiert also für sich allein schon, daß hier ganz andere künstlerische

[1] H. Wölfflin: Die Kunst A. Dürers. München 1918. S. 243.
[2] A. Reichel: Die Clair-obscur-Schnitte. Wien 1926. S. 23.

Pläne verwirklicht werden sollten. Als Vorbild schwebten dem kaiserlichen Auftraggeber wohl kostbare Handschriften in der Art der livres d'heures vor. Etwas diesen Prachtwerken Analoges, aber „Modernes" sollte geschaffen werden. Die neue Kunst des Buchdruckes konnte da nicht umgangen werden und auch der handgezeichnete Dekor mußte neue Wege einschlagen. Gewisse Äußerlichkeiten, wie die rote Liniatur gemahnt an die älteren Vorbilder. Sie konnte beibehalten werden, da sie eine organische Verbindung zwischen Satzspiegel und Randzeichnung herstellt. Diese roten Linien wurden, wie eine genaue Untersuchung des Originals ergab erst gezogen, als sowohl der Druck als auch die Randverzierungen fertig waren[1]. Auch diese Linien wären sinnlos in einer Vorzeichnung, werden aber sogleich verständlich, sobald wir in dem Buche eben eine kostbare Originalarbeit erkennen wollen. Als einzige — sehr bezeichnende — Konzession an die Zeit könnte nur der gedruckte Text angesehen werden; aber gerade dieser kommt unserer Anschauung entgegen, denn diese kunstvoll-verschnörkelte Schrift sucht den Eindruck der „Type" zu verschleiern. Das gelang ihr so gut, daß lange Zeit hindurch der Text des Theurdanks, der die zur kleineren Type veränderte Form der Schrift des Gebetbuches aufweist, für einen Holztafeldruck gelten konnte. —

Es ist, wie sich gezeigt hat — charakteristisch für die Einstellung der Gegenwart, daß sie in dem Gebetbuch des Kaiser Maximilian I. im Gegensatz zu der aus einer Art von romantischer Gesinnung hervorgewachsenen Anschauungsweise Strixners und der Epoche des alternden Goethe, aber auch in deutlich fühlbarer Ablehnung einer rein historisch-kritischen Anschauungsweise, wie sie am reinsten durch

[1] Die roten Linien überschneiden und verwischen die schwarzen Typen: S. 46, rechts, 6. Zeile von oben; S. 25, rechts, 1. Zeile von unten. Die roten Typen werden überschnitten: S. 53, rechts, 1. Zeile von unten; S. 56, links, 6. Zeile von oben. Die Randzeichnungen werden z. B. überschnitten: S. 30, links.

Giehlows Werk sich offenbarte, das Kunstwerk um seiner selbst willen in den Vordergrund stellt. Das Buch als Kunstschöpfung von höchster Qualität der Arbeit ist, was uns interessiert. Und wir schmeicheln uns, daß wir damit uns dem am stärksten nähern, was Dürer und seinen Auftraggeber bewegte. — Leidinger sucht in seinem Texte dieser modernen, künstlerischen Einstellung gerecht zu werden. Die „moderne" Reproduktion des Münchener Kodex steht jedoch noch aus.

HEINRICH SATRAPITANUS UND HEINRICH VOGTHERR

VON

PROFESSOR DR. MAX GEISBERG (MÜNSTER)

Die Fälle, in denen es gelingt, zu einem Künstlermonogramm des 16. Jahrhunderts den bürgerlichen Namen des Meisters zweifellos nachzuweisen, sind verhältnismäßig selten. Ich glaube im folgenden einen solchen beibringen zu können, aber es knüpfen sich an diese Identifizierung noch eine Menge Fragen, die eines gewissen allgemeinen Interesses nicht entbehren.

Ich meine den Formzeichner, der seine Arbeiten mit einem aus einem H, einem S und einem Kreuz gebildeten Monogramm versieht. Seine frühesten Arbeiten sind einige Einzelholzschnitte, die zwar bezeichnet und datiert sind, aber jedes Hinweises auf den Ort ihrer Entstehung entbehren. So ein Urteil Salomos von 1510 (138 × 343), ein Jüngstes Gericht vom selben Jahre (343 × 238), ein S. Christoph (P. III. 293, 3), ein Paris-Urteil nach Cranach von 1511 (230 × 330, Dodgson, Catalogue II, 289), eine unbezeichnete und undatierte Anbetung der Könige (B. VII. 247, 10, Wien), ein bezeichneter aber undatierter Christus am Kreuze (278 × 245, unveröffentlichter Derschaustock F 37; 190) und anderes.

Erst seit 1514 vermögen wir den Zeichner zu lokalisieren. Eine Titelumrahmung mit der Darstellung des Parnaß findet sich 1514 im Verlage Melchior Lotthers in Leipzig, wo auch das mit zwölf Illustrationen seiner Hand versehene Büchlein von Weida, der Spiegel hochlöblicher Bruderschaft des Rosenkranzes Mariae, 10. März 1515, erschien. Eine Titeleinfassung mit Darstellung der Heiligen Rochus, Sebastian, Martin (Joh. Luther, Titeleinfassungen der Reformationszeit Nr. 15, seit 1516 bei Lotther), eine ähnliche mit der Madonna, Thomas und Nikolaus (Joh. Luther, Nr. 18, seit 1517 bei Lotther), eine dritte mit Mauritius, Martinus, Stephanus (das alte Buch, die Quelle XIII, Tafel 48) bei Schumann in Leipzig 1516. Eine bezeichnete Madonna nach Dürer in der Forma recta penitendi, Erfurt, Maler, 1515. Das sind nur ganz wenige Beispiele seiner Tätigkeit in Sachsen und Thüringen.

Schon 1517 finden wir den Formschneider in Augsburg, wo er die 198 Illustrationen des Heiligenlebens, alles täuschende Nachschnitte nach den Vorlagen Schäufeleins, für den 24. November 1517 datierten Sommerteil und den 3. April 1518 datierten Winterteil im Verlage Johann Millers liefert. Bei demselben erscheint 1518 ein Hortulus animae mit 56 Schnitten seiner Hand, 1522 bei Ramminger Meisterlins Chronik, 8. Januar 1519 bei Miller das Leben des hl. Johannes Capistran mit dem bekannten signierten Titelschnitt, 1524 bei Othmar die unbezeichneten Cranach-Kopien des Alten Testamentes, 1523 die Initialen, Kopien der Lembergerschen, in Schönspergers Neuem Testament, und dann zahllose weitere Titelschnitte der Quartflugschriften, von denen jeder Auktionskatalog Beispiele bietet. Es

liegt mir fern, hier eine auf Vollzähligkeit Anspruch erhebende Liste zusammenzustellen, sondern ich nenne nur des Beispiels wegen aus Dietrich, Deutsches Leben der Vergangenheit, die Nr. 230, 231, 358, 847, aus den Katalogen des Verlages Josef Kösel und Friedrich Pustet die Tafeln 2, 8, 12 oder aus dem Katalog 65 des Antiquariats J. Halle in Münster Nr. 35, 87, 120, 201, 259, 563, 565, 615. Wenn man mit 600 Schnitten seiner Hand rechnet, überschätzt man meines Ermessens seine Produktion sicher nicht. Fast alle diese Schnitte verraten eine starke Abhängigkeit von Hans Weiditz, wie Röttinger in seiner Monographie über diesen Meister bereits S. 73, Anm. 1 ausgeführt hat. Eine Reihe von Weiditz-Kopien sind dort aufgezählt. Auch zwei sehr charakteristische Merkmale der Zeichenweise unsers Monogrammisten, die Doppellinien am Nasenrücken und die Horizontallagen zu seiten eines Mittelstammes bei der Wiedergabe der Bäume, sind hier bereits treffend hervorgehoben.

Schwierigkeiten machte aber ein künstlerisch über die Masse dieser Formschnitte sich erhebendes Blättchen, das angebliche Signet Heinrich Steiners, das Butsch in seiner Bücherornamentik Bd. I, S. 51 abbildet. Während es den älteren Autoren erst in einer Verwendung von 1540 bekannt war, hat Dodgson nachgewiesen, daß es bereits 6. April 1531 im Liber Emblematum aus dem Verlag von Heinrich Steiners sich vorfindet. Dargestellt ist ein junges Mädchen, das auf einem Delphin stehend nach rechts über die Wellen fährt. Mit der Rechten hält sie eine Stange, an der ein großes Segel sich bläht, mit der Linken hält sie einen Schild, auf dem groß und deutlich das aus H, S und dem Kreuz gebildete Monogramm unsres Formschneiders zu erkennen ist. Die Verwendung des Monogrammes an dieser Stelle hat seit Nagler die Forschung dazu bestimmt, dieses Monogramm wegen eben dieser unbestreitbaren Verwendung als Marke Heinrich Steiners anzusprechen und somit diesen selbst für den Formschneider HS zu halten. Aber sofort ergaben sich neue Schwierigkeiten. Steiner, der zuerst 1522 in den Augsburger Steuerbüchern erscheint, druckt dort von 1523 bis 1548. Warum erscheinen noch nach 1523 bei andern Offizinen Schnitte unsers Monogrammisten? Warum ist dieser im letzten Drittel der zwanziger Jahre nicht mehr als Holzschnittzeichner nachzuweisen? Ist es überhaupt wahrscheinlich, daß der Leiter eines so rührigen Verlages, wie es der Steinersche war, seine Arbeitsstunden mit Formschneiden ausgefüllt hätte? Würde er nicht wohl einmal Gelegenheit genommen haben, einen seiner Schnitte mit seinem vollen Namen zu versehen? Es ist nach alledem begreiflich, wenn die Identifizierung der beiden nicht als endgültige Lösung gelten konnte, wenngleich es nicht möglich war, zunächst etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen.

Nun hatte 1904 Röttinger festgestellt, daß das oben erwähnte Signet tatsächlich von unserm Formschneider herrühre, was meines Erachtens auch durchaus zutrifft. Dodgson, dem bekannt war, daß dieser später in Augsburg tätige Zeichner vorher in Leipzig und Erfurt nachweisbar ist, äußert sich zurückhaltender. Er erkennt an, daß das Monogramm als jenes Steiners zu deuten ist, meint aber, es bleibe gerade darum zweifelhaft, ob der Schnitt überhaupt etwas mit jenem Monogrammisten zu tun habe, der eine gleiche Hausmarke zur Bezeichnung seiner Arbeiten verwendet habe. Er nimmt also die zufällige Übereinstimmung der Hausmarken zweier verschiedener Personen an, noch dazu in derselben Stadt und in verwandten Gewerben.

Einen wesentlichen Schritt vorwärts kam die Frage, als ich Oktober 1924 in der Kartenabteilung der Berliner Bibliothek einen großen Augsburger Holzschnitt, den Stammbaum des Glaubens von 1524, auffand, der bisher der Forschung entgangen war. Ich habe dies bedeutende Blatt inzwischen in der X. Lieferung meiner Veröffentlichung des deutschen Einblattholzschnittes originalgroß wiedergegeben. Dargestellt ist ein Baum,

um dessen Wurzeln sich Spruchbänder schlingen. Etwas höher schiebt sich ein großes Herz in den Stamm, über diesem ein großer Kopf, aus dessem Munde die Zweige des Baumes hervorwachsen. An ihnen hängt oben der Kruzifixus mit der hl. Taube und der Halbfigur Gott Vaters, während die Zweige rechts und links mit vielen runden Scheiben bedeckt sind, deren jede einen Bibelspruch aufweist. Andre füllen den Hintergrund. Links vom Stamme steht der hl. Paulus, eine Schaufel in der Rechten, mit der Linken aus einem Kruge das Erdreich begießend, rechts Petrus, grabend. Unten in der ganzen Breite des Bildes eine Schrifttafel mit theologischem Texte. Verschiedene Leisten von Weiditz, Originale oder Kopien, umrahmen das Ganze. Der Schnitt mißt 526 × 357 mm. Für unsern Zweck sind die Unterschriften auf der Schrifttafel das Wesentliche. Hier steht: „Heinricus Satrapitanus Pictor" und „Getruckt zu Augspurg Durch Hainrichen Steyner 1524".

Wir wissen jetzt: der Holzschnittzeichner HS und Heinrich Steiner sind nicht ein und dieselbe Person, sondern zwei verschiedene Menschen, deren Namen zufällig mit H und S anfangen. Der erstere bezeichnet sich als Maler. Daß dieser Heinrich Satrapitanus mit unserm Holzschnittzeichner HS identisch ist, daran läßt die Formensprache des Schnittes, die Köpfe Gott Vaters, Christi und Petri ebensowenig Zweifel wie der Faltenwurf und die Weiditz entlehnten Motive der Umrahmung der Schrifttafel.

Wer ist Heinrich Satrapitanus? In den Augsburger Malerlisten kommt sein Name, wie ich von der dortigen Archivverwaltung erfuhr, nicht vor. Wohl aber war er unschwer als Verfasser einiger religiöser Flugschriften festzustellen. Henricus Satrapitanus Pictor nennt sich auf dem Titelblatt von: „Ain Fruchtbar Büchlin, wie ein Christen mensch in Got widerumb neuw geporen und in die innerlich erkantnus got gefurt in got eingeleibt und vergottet werd" (1523). Ferner ebenso: „Ain christlich buchlin, wie man sich inn guten werken halten und wem man sy zuschreiben sol, ein nutzlich manung." Ferner 1524: „Ain Cristliche anred vnnd ermanung, sich vor den großen Lutherischen schreyern vnd Cantzel schendern zu verhüten"[1]. In allen diesen Schriften spricht sich die starke Neigung des Verfassers zu theologischen Streitfragen und Problemen aus, die uns schon in dem „Baum des Glaubens" begegnet ist. Die Titelumrahmungen dieser Flugschriften sind alle unzweifelhafte und charakteristische Arbeiten des Monogrammisten HS mit dem Kreuze. Die Typen sind vermutlich jene Steiners.

Satrapa ist der Stellvertreter des Herrn, der Vogt, Satrapitanus also Vogtherr oder Vogter, wie der Name vielfach geschrieben wurde. Daß der Schriftsteller Henricus Satrapitanus mit dem bekannten Maler und Holzschnittzeichner Heinrich Vogtherr dem Älteren identisch sei, finde ich mit aller Bestimmtheit bereits von O. Clemen in einer Berichtigung am Ende des 7. Bandes (S. 139) der Beiträge der bayerischen Kirchengeschichte ausgesprochen. Das klingt gewiß zunächst sehr glaubhaft, wenn wir hören, daß auch dieser Heinrich Vogtherr, Maler zu Wimpfen, 1524 „Ain Neuw Ewangelisch lied auß der schrifft gezogen" verfaßt und zum Druck gebracht hat. Also bei gleicher künstlerischer Betätigung die gleiche theologische Einstellung!

Und noch eine andre Feststellung scheint mir von Wichtigkeit. Der Titelholzschnitt einer Flugschrift des Bartholomaeus Vogter, Augenarztes zu Dillingen, den Friedrich Vogtherr zu S. 44 abbildet, ist eine Kopie nach Weiditz und mit aller Bestimmtheit als Arbeit des Satrapitanus zu erweisen. Bartholomaeus Vogtherr aber ist der Bruder Heinrichs.

Über die Mitglieder der Familie Vogtherr gibt zur Zeit wohl die von Dr. Friedrich Vogtherr verfaßte, 1908 in zweiter Auflage erschienene Geschichte der Familie Vogtherr (Ansbach 1908) die

[1] Vgl. Otto Clemen in den Beiträgen der bayrischen Kirchengeschichte. Bd. VI, S. 274.

beste Auskunft. Nach den zahlreichen älteren Stammbäumen im Besitze verschiedener Mitglieder der Familie, denen gewiß eine große Glaubwürdigkeit innewohnt, wenn auch nicht alle ihre Angaben urkundlich zu belegen sein werden, war Heinrich Vogtherr der Ältere, der sich auf dem bekannten Titelschnitt des Kunstbüchleins 1537 als im 47. Jahre stehend bezeichnet, der Sohn eines Augenarztes Konrad Vogtherr in Schwäbisch-Hall. Sein Geburtsjahr, 1490, würde sehr wohl für unsern Heinrich Satrapitanus, dessen älteste bekannte Schnitte 1510 datiert sind, passen. Seit 1522 soll Heinrich Vogtherr nach den Stammbäumen in Wimpfen gelebt haben. Im Katalog Sternberg II, Nr. 692 ist ein Holzschnitt mit der Unterschrift „Hainricus Vogther, Maler zu Wimpffen" aufgeführt, den auch Passavant III. 345, 2 erwähnt, aber leider ist gerade dieses Blatt verschollen. Die Überschrift lautete: „Der vergottet Mensch". Damit vergleiche man den Titel der oben angeführten Flugschrift von 1523. Am 17. Mai 1526 erwirbt Vogtherr in Straßburg das Bürgerrecht: „Heinrich Vogtherr der maler von Wimpffen hat das Bürgerrecht kauft." Seine späteren Schicksale kommen für unsre Frage nicht mehr in Betracht.

Gegen die Identifizierung spricht vorläufig nur die Angabe der Stammbäume, daß Vogtherr bereits 1522 nach Wimpfen gezogen sei, also gerade in dem Jahr, in dem Steiner seine Buchdruckertätigkeit aufnahm. Nach dem, was wir von Satrapitanus wissen, könnte es nicht vor 1525 oder höchstens 1524 gewesen sein. Sein Sohn Heinrich der Jüngere ist 1513 geboren. Danach ist es nicht angängig, den Aufenthalt in Sachsen 1517 etwa mit seinen Wanderjahren zu erklären.

Das Rätsel jenes Signetes ist jetzt wohl unschwer zu lösen: es ist nicht nur eine Arbeit des Satrapitanus, sondern seine Marke, die sich vielleicht noch einmal am Ende einer seiner Flugschriften finden mag, oder sein Exlibris. Der Stock verblieb, als er Augsburg verließ, wie so viele andre seiner Arbeiten in den Händen Steiners, der nach Verlauf einiger Jahre bei der Gleichheit der Initialen ihrer Namen unbefangen das hübsche Bildchen hier und da als Signet verwendete.

In der Staatlichen Kupferstichsammlung in Berlin befindet sich ein andrer Einblattholzschnitt mit der Überschrift: Eyn Gleychnus der versuchung des teuffels wider die Klaynmüttigen. Dargestellt ist ein langbärtiger Mann, der mit aller Kraftanstrengung an einem Nagel rüttelt, der in den Eckpfosten eines Hauses eingeschlagen ist, während hinter ihm ein Teufel in der Luft flattert und ihm zuredet; 215 × 266 mm. Unten ein langes deutsches Gedicht mit der Unterschrift „Hainrich Vogtherr, Maler", die ihn vielleicht nicht nur als Zeichner, sondern auch als Dichter der Verse kennzeichnen soll. Der Schnitt ist bei Passavant III. 346, 4 als Vogtherr beschrieben [1] und auch von Koegler in seinem neuen Verzeichnisse der Schnitte Heinrich Vogtherrs [2] anstandslos aufgeführt. Gerade Koegler weist aber dabei nach, daß der entsprechende Schnitt in Schwarzenbergs Deutsch Cicero, Augsburg, Steiner, 1534, fol. 121b nicht, wie man früher annahm, eine Kopie, sondern ein zweiter, verschnittener Zustand des Originalholzstocks ist. Also dieser Stock, den ein Kenner wie Koegler unbedenklich als Frühwerk des seit 1526 in Straßburg ansässigen Vogtherr anerkennt, befindet sich 1534 in Augsburg, ein neuer Beleg für die Identität des letztern mit dem Satrapitanus, auf den die Weiditzsche Umrahmung auch in diesem Bilde, der Kopf des Alten, den man mit dem Paulus unter dem Baume des Glaubens vergleichen mag, und die Landschaft hinweisen. Selbst in den beiden großen anatomischen Figuren des männlichen und des weiblichen Kör-

[1] Vgl. die originalgroße Wiedergabe in meiner Veröffentlichung des Deutschen Einblatt-Holzschnitts. Lieferung XX, Tafel 34.

[2] Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. Bd. XXII. S. 61.

pers[1], die an das Ende der dreißiger Jahre gehören, glaube ich noch die Hand des Satrapitanus wiedererkennen zu dürfen, so besonders in der Haarzeichnung des Mannes, die man mit jener auf dem „Baum des Gaubens" vergleichen möge.

Die obigen Bemerkungen berechtigen wohl die Meinung, in unserm Heinrich Satrapitanus den jungen Heinrich Vogtherr zu erkennen, der seit seiner Übersiedlung nach Wimpfen der deutschen Form seines Namens den Vorzug gibt und in gleicher Weise seit 1527 auch ein andres Monogramm verwendet. Zu zeigen, wie stilistisch seine Wandlung von den Augsburger Weiditz-Kopien zu den kleinfigurigen bezeichneten Bildern zu Beringers Neuem Testament von 1526 sich vollzieht, ist eine andre Aufgabe, die ich mir vesparen möchte, bis Röttingers Arbeit über die Vogtherrs vorliegt, die meines Wissens unmittelbar vor dem Erscheinen steht. Auch liegt sie, streng genommen, bereits außerhalb meines heutigen Themas.

[1] Das männliche Modell habe ich im Einblatt-Holzschnitt Lieferung XII, Tafel 38 nach dem Exemplare der Berliner Staatsbibliothek wiedergegeben. Es ist 1539 datiert. Die täuschende Kopie des weiblichen Körpers nach dem Exemplar der Albertina, mit der Adresse Jost de Negkers, ist 1538 datiert. Vgl. Röttinger, Flettner S. 20, Anm. 2. Die hier angegebene Zahl 1532 ist ein Druckfehler für 1538.

EIN FLUGBLATT AUF DEN KÖNIG DER WIEDERTÄUFER

VON

DR. E. WALDMANN
DIREKTOR DER KUNSTHALLE BREMEN

Am 21. Januar des Jahres 1536 ward der König der Wiedertäufer, *Johann von Leyden*, durch den Bischof von Münster hingerichtet und sein Leichnam ward hoch oben in einem Käfig am Lambertiturm aufgehängt.

Die merkwürdige Figur dieses Menschen und seines Wirkens hat die Phantasie der Zeit mit Leidenschaft beschäftigt. Ein Flugblatt, das wahrscheinlich bald nach der Hinrichtung dieses Anarchisten herausgegeben wurde, erzählt noch einmal in kurzem die ganze Begebenheit. Wenn auch dieser populärhistorischen Darstellung eine gewisse Glaubwürdigkeit zukommt und sie mit dem, was wir sonst aus den Quellen wissen, übereinstimmt — der Titel: „Warhaffte Abbildung" führt irre. Denn so wie auf diesem Holzschnitt sah Johann von Leyden nicht aus. Wir kennen sein Bildnis aus dem Kupferstich von Heinrich Aldegrever und nach den Aldegreverschen Porträt versteht man, daß ihn die Zeitgenossen als einen schönen Mann hinstellten.

Der Herausgeber des Flugblattes, der aktuellen Bedürfnissen entgegenkommen wollte und den Absatz durch Beigabe eines Porträts zu steigern hoffte, half sich mit einem kleinen Plagiat. Er ließ eine Bibelillustration Ehrhardt Altdorfers getreu kopieren, den Josua von dem Titelblatt des zweiten Teiles im Alten Testament der Bugenhagenschen Bibel, die Ludowich Dietz im Jahre 1533 in Lübeck hatte erscheinen lassen. Für Leute, die den falschen König weder im Leben gekannt, noch jemals eine Abbildung gesehen hatten, mochte dieser wüste Geselle, dieser Josua, herhalten als „wahrhaftige Abbildung".

Wann und wo das Flugblatt erschienen ist, läßt sich nicht feststellen. Ein Druckort und ein Jahr ist nicht angegeben. Wahrscheinlich hat man die Entstehung des Blattes in das Jahr 1536 zu setzen, also

bald nach der Hinrichtung. Später wäre die Aktualität des Interesses nicht mehr vorhanden gewesen. Als Ort des Erscheinens wird keinesfalls Münster oder Westfalen in Frage kommen. Dort kannte man wohl die Erscheinung dieses berühmten Mannes und außerdem hätten sich die Westfalen die Schreibung des Familiennamens Bockhold statt Bockelsohn oder Beuckelssen nicht gefallen lassen.

Hystorische Erzehlung / und

Warhaffte Abbildung deß Königs von Münster /

Johan Bockhold / gebohren zu Leyden in Holland / seines Handwercks ein Schneider. Sein Titul war:

Ich Johan von Gottes Gnaden / vñ durch die Krafft des newen zukünfftigen Reichs / in dem Tempel Gottes ein Diener der Gerechtigkeit / etc.



Johan Bockhold / gebohren zu Leyden in Hollande/ seines Handwercks ein Schneider/ war ist ein scharffsinniger/ hochfertiger/ vnd wolberedter Mann/ dazu verschmitzt/ behend und stoltz: welcher auch in H. Schrifft etwas belesen / und der seine Sachen wol klüglich und nachm schein der Frömb[illegible] kunte herfür bringen: in Summa/ Er war in seiner Lehr[illegible]t und vollenkommen / hielt sich freundlich mit die Lehrer [illegible] etwielmahl disputirte er vom Kindertauff/ tielte allzeit nach hohem Stande [illegible] Er im Jahr 1533. zu Münster in Westphalen/ alda er von Johan Matthis von Harlem/ einem Becker/ gleichsam für ein Apostel gehalten. Wie nun dieser Johan von Leyden ihme einen Anhang gemacht/ als bekamen sie mit gewalt die Oberhand in der Stadt/ fiengen an zu Predigen und zu Prophecyen/ und waren die fürnehmsten darunter/ Johan Bockhold/ Bernhard Knipperdolling/ Johan Matthiß von Harlem/ vñ Gerhard Knippenbruch/ etc. Diese prophetirten das jenige/ was zu ihre Sachen dienete. Und kurtz davon zu reden/ dieser Bockhold hat sich ein König nennen lassen/ und nam ihm 15 Weiber zur Ehe/ und ließ zu andern auch so viel zu nehmen/ als sie wolten/ und behaupte solches mit Abraham/ Jacob/ David vñ Salomon/ weiln da geschrieben stehet: Seyd fruchtbar und mehret euch / und füllet die Erden. Wie Er nun von seine Gesellen für einem König erkant / erwehlte sich 12 Männer zu Rahtsleuten/ unter welchen auch war der mehrgenante Knipperdolling. Diesem nach kleidet der König sich köstlich und prächtig / und ließ zweyen Krohnen von purem Golde machen. Die Schied seines Schwerdtes was gleichfals mit Gold überzogen. Er hat einen Königl. Stab in seiner Hand/ und ein Gülden Kett um den Halß. Seine Sporen waren mit Gülden Ringken / kurtz / es war nichts dann Gold/ Sammet/ und Edel-Gestein / was man an ihme sahe. Als Er auff der Gassen ritte/ folgten Ihme viel Volckes und denen vom Adel nach/ und gerade hinter ihm/ zweyen Pferden/ auff welchen jedes ein Jüngling saß köstlich behengen und gezieret. Den einen so auffs Pferd saß in köstlichen Gülden Thuch/ trug die Krohn und den Bibel: und der ander an der lincke Seite ein bloß Schwerdt/ von klarem Golde und Edlen Gesteine. Der König hat einen Kugel in seiner Hande/ mit zweyen Schwert ein kreutzweiß durchstochen/ und in der ander seinen Gülden Staab/ und folgten ihm nach 12 Hellebardirer oder Leib-Knechte/ in Grün und Blaw gekleidet. Auff den Gürtel des Königs stund geschrieben: Gottes Macht/ ist mein Krafft. Den Standt seiner fürnehmste Haußfraw oder Königin/ war eben wie die seine: Ihre Leibknechte waren all in Grün bekleidet / und mit einen braunen Bordt bordirt: auf die Ermel stund ein Welt mit ein klein Kreützlein oben drauf / mit noch zweyen Schwerdter [illegible] m Marckt hat Er einen Königl. Thron oder Sessel hoch erhaben/ auf welchen man mit drey Stafflen aufgieng. Er ließ ein Abendmahl oder Brodtbrechen halten/ allda zum Tisch kamen über 4000. Menschen/ dieselbe assen und truncken / und der König mit seine Königin / sampt das Hoffgesinde dieneten zur Tafel/ und als die Mahlzeit geendet / gab Er einen jedern ein stück ungesäurt Brodt/ und sprach: Nehmet/ esset/ verkündet den Todt des Herren. Weiter reichte die Königin den Kelch oder Becher / sprechend: Trinckt / und verkündet den Todt des Herren. Allda war ungefehr ein Kriegsman unter die Zahl / so am Tische sassen/ welcher beschuldiget ward Er war ein Verräther/ wie Judas. Worauf der König diesen vom Tisch rieff / und schlug ihme den Kopf ab. Diesem nach setzet Er sich wieder zum Tisch und sagte/ solches des Vaters Will also wäre. Eine von seine Königinnen aber/ Elisa genant/ möchte diese seine Sachen nicht gefallen/ und sagte zu ihre Mit-Königinnen / das es nicht recht were. Als solches dem König fürgebracht / ließ Er alle seine Königinnen auf den Marckt bey einander kommen in die runde auf niedergebogne Knie / und die genante Elisa mitten unter Sie / der König aber zog sein Schwerd aus/ und schlug ihr den Kopf ab. Darnach stunden die ander Königinnen auff und dantzten / und sungen: Ehre sey Gott in die höchste Himmeln. Und der König führet den Reyen / und vermahnte das umbstehende Volck auch also zu dantzen. Nachdem nun sein Reich bey zwey Jahren also gestanden/ ward Er in das Einnehmen der Stadt von den Bisschoff / mit seine Mitgesellen gefangen / da nam ihn ein Reiter und band ihm an den Wadel seines Pferdes/ und gab das Pferd die Sporen/ also daß Er muste nachtraben / und würde geführet nach Dülmen/ drey Meilen von Münster. Wie Er nun für den Bisschoff gebracht ward/ fur den Bisschoff ihn mit solchen Worten an / O du unseliger Mensch/ wie hastu mein Volck und Stadt so schändlich verdorben. Darauff Er mit folgen Worten antwortet: Du Pfaff / hab ich dich verdorben / ich kan dich wieder Reich machen. Uber diese seine Rede ward der Bisschoff lachend. Ja/ sagt Er/ laß einen Eisern Korb machen/ mit Leder überzogen/ setz mich drinnen/ und laß mich herumb führen/ und der mich sehen will/ thue ihm ein Stüber geben/ du wirdst deine Unkosten bald wieder bekommen. Der Bisschoff aber ließ Ihm mit seine Gesellen zu Münster auf ein Schavot an einen Pfaal binden/ und durch zween Scharffrichtern wol eine Stunde lang / das Fleisch auß seinem Leibe reissen. Zwar die ersten drey Riß/ that Er seinen Mund nicht auf aber hernach fieng er an zu die Barmhertzigkeit Gottes zu ruffen/ und bekante viel gesündiget zu haben. Umb ihm vom Leben abzuhelffen / ward ihm darnach ein Schwerdt durch dem Leybe gestochen und starb also. Ihre Cörper würden hernach in einen Eisern Korb gestossen / und zu ewiger Gedächtniß oben an St. Lambrechts Thurn auffgehangen. Solches ist geschehen den 22 Jenner des 1536 Jahrs.

NAMEN- UND SACHREGISTER



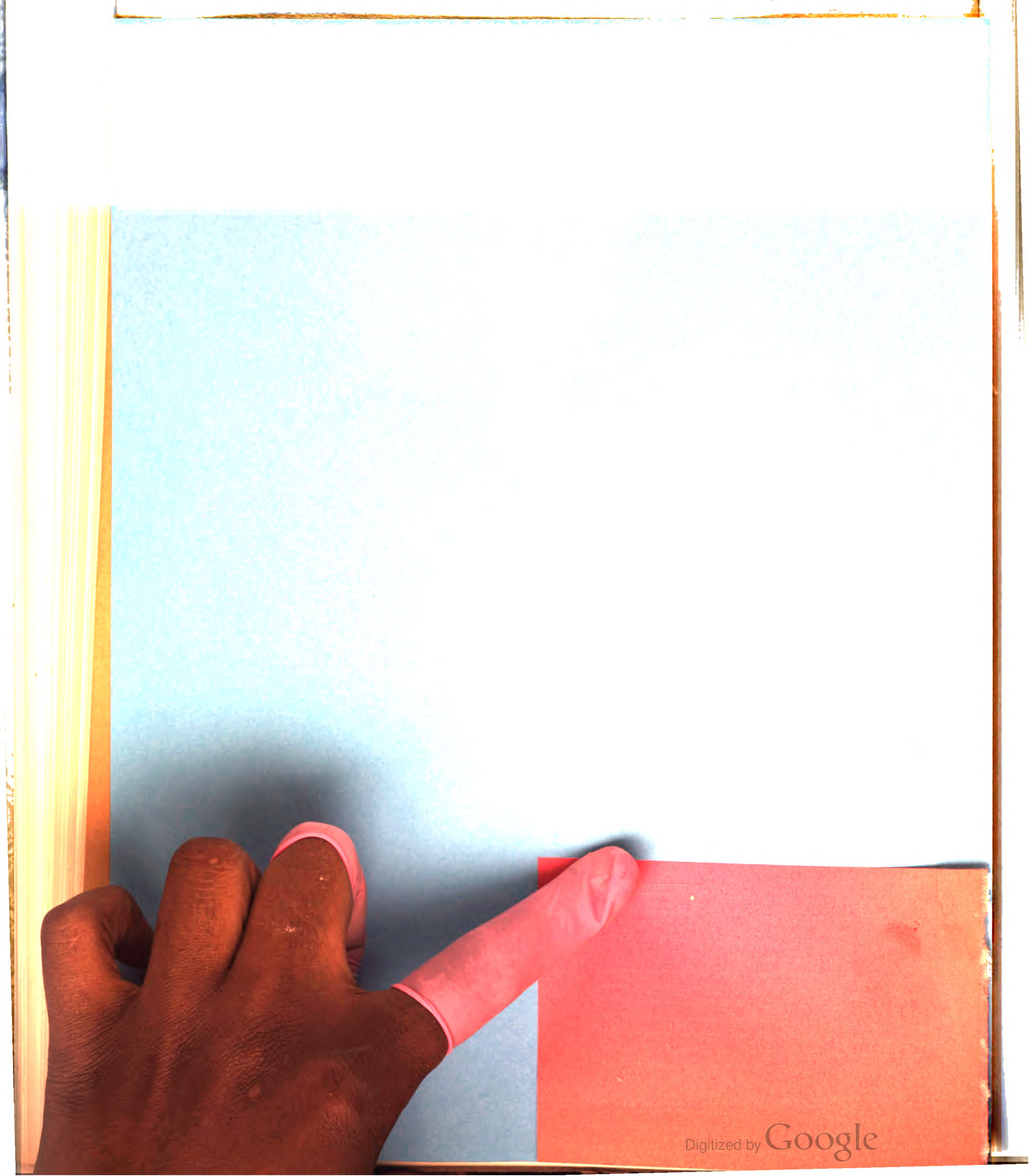
Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
II. JAHRGANG 1928

»Schrift als Ornament«

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG



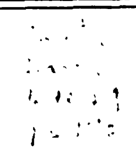


Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
II. JAHRGANG 1928

»Schrift als Ornament«

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG



INHALTSVERZEICHNIS

»SCHRIFT ALS ORNAMENT«



Der zweite Jahrgang des vom Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum herausgegebenen Jahrbuchs wurde bei Breitkopf & Härtel gesetzt und gedruckt; das Papier lieferten die Firmen Ferdinand Flinsch und Sieler & Vogel; die Druckstöcke stammen von den Firmen F. A. Jütte, M. Müller & Söhne, Adolf Klauß & Comp. und Louis Gerstner, sämtlich in Leipzig, und von der Bruckmann A.-G. in München; Buchbinderarbeiten ausgeführt von der Fritzsche-Hager A.-G. in Leipzig

Die Redaktion führte im Auftrage des Vereins der Bibliothekar des Deutschen Buchmuseums
Dr. Hans H. Bockwitz in Leipzig

VORWORT

Der zweite Jahrgang unseres »Jahrbuchs« vereinigt eine Reihe wissenschaftlicher Aufsätze zum Thema: »Schrift als Ornament«. Da es nicht möglich war, in dem begrenzten Rahmen eines Jahrbuchs auch nur alle wichtigeren Schriftkulturen der Vergangenheit und Gegenwart behandeln zu lassen, beabsichtigen wir, zu gegebener Zeit wieder ein ähnliches Thema zu stellen und werden dann die hier nicht vertretenen Schriftkulturen zu Wort kommen lassen. Immerhin konnten wir bereits im vorliegenden Jahrgang Chinesisch, ägyptische Bilderschrift, Keilschrift, Arabisch, Runen, Gotisch, Griechisch-Römisch, mittelalterliche Handschrift, frühen Druck und moderne Schrift zusammenfassen und hoffen damit die Schriftforschung nicht unwesentlich gefördert zu haben. Den diesjährigen Mitarbeitern spricht der Verein für ihre Mitarbeit auch an dieser Stelle seinen besten Dank aus.

Leipzig, im Dezember 1928

DEUTSCHER VEREIN FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

Dr. L. Volkmann
I. Vorsitzender

DIE SCHRIFT ALS AUSDRUCKSFORM

VON DIPL.-ING. DR. OTTO HURM-WIEN

Jedes Gebiet bildender und darstellender Kunst erstreckt sich zwischen den beiden Polen künstlerischen Gestaltens, dem *realistischen*, bei dem das erregende Erlebnis gewissermaßen als Sonderfall mit den Mitteln und Formen der Natur, einer vermeintlichen Wirklichkeit gegeben wird, und dem *symbolistischen*, das jenes Erlebnis weitgehend umformt und es aus dem Besondern ins Typische steigert. Die Schöpfungen erstrecken sich also von der reinen Wiedergabe des Naturdings über seine stilisierte Umbildung bis zur undinglichen Abstraktion, zum Zeichen, zum Symbol. Von allen Zweigen bildender Kunst zeigt die Schrift diese Wandlungsmöglichkeit am ausgeprägtesten. Es ist ja klar, daß Graphik, Malerei und Plastik immerhin eher zur mehr oder minder direkten Wiedergabe des Naturbildes neigen wird als die Architektur mit ihren bedingenden, stilfordernden Gesetzen. Die Schrift aber, die der Architektur innerlich näher verwandt ist als der Malerei, die auch noch dazu das Übergangsgebiet darstellt zwischen bildender und Dichtkunst, sofern man sie als sinnlichen Ausdruck eines Gedankenbildes auffaßt, die Schrift ist in diesem Streben nach Naturferne, nach gesteigertem Ausdruck am weitesten gegangen. Aus der Bilderschrift, der zeichnerischen Darstellung des gemeinten Gegenstandes, erwuchs durch vereinfachte Darstellung das Zeichen, das keine unmittelbare Beziehung zum Ding selbst mehr besaß. Unendlich langsam wandelten sich so die Zeichen, wurden geklärt, gereinigt, umgeschmolzen, verworfen und wieder aufgenommen, bis sie zu jenen Sinnbildern wurden, auf denen unser ganzes geistiges Leben aufgebaut ist, den Buchstaben.

Diese Zeichen sind also Träger einer Idee, sind mehr als bloße Form und das unterscheidet sie streng vom Ornament. Ornament ist Schmuckwerk, heiteres Spiel von Formen ohne eigentliche Bedeutung. Schrift dagegen ist sinnfälliger Ausdruck des Gedachten, das nur auf solche Weise gefaßt, festgehalten, bewahrt werden kann. Das Unfaßbare ist Gestalt geworden, das Flüchtige hat hier Dauer gewonnen. Kein Wunder, daß einst die Schrift und das Schreiben Geheimnis war, heilig und das gehütete Vorrecht der Priester.

Daß die Schriftzeichen Träger eines tieferen Sinnes waren, gab ihnen Weihe und Würde. An ihrer Form hielt man fest als an etwas Ehrwürdigem. Es ist erstaunlich, wie wenig sich im Grunde die

abendländischen Buchstaben in der Spanne von zweitausend Jahren verändert haben, trotzdem sie, schon ihres Gebrauchswertes wegen, oft wiederholt wurden. Die römische Kapitalschrift ist nahezu unverändert geblieben, lebendig und unverbraucht, bis auf den heutigen Tag. So stark war aber die Gestaltungskraft jener Zeit, da Schrift noch durchaus geschrieben wurde, daß sie so eigenartige Formen entwickeln konnte, wie die Unziale und die Gotik, die sich in der Folge als zweite große Schriftfamilie der Antiqua gegenüberstellte. Als dann die



PROFESSOR RUDOLF VON LARISCH · EXLIBRIS

Buchdruckerei aufkam, als Schreiben Gemeingut aller Gebildeten wurde, bekam aber die Schrift bezeichnenderweise keine neuen Impulse. Sie wurde mancherart abgewandelt, aber die Kraft, neue Blüten zu treiben, war versiegt. Und so stehen wir Heutigen mit den Schätzen der Vergangenheit in Händen und tasten in die Zukunft. Aber so groß sind diese Schätze, daß wir auch heute eine wundervolle Formenwelt, eine Welt des Rhythmus und des Wohlklangs von Linien und Massen durch sie erstehen lassen können, wenn wir mit zarter, behutsamer Hand diesen Garten pflegen.

Denn die Schrift ist nicht ein Gebiet, das im Sturm erobert, beherrscht werden kann. Sie erfordert liebevolle Hingabe, Hinhorchen, Verstehen; wir müssen um sie dienen, wie wir um jede Schönheit dienen müssen. Dann erlösen wir sie aus der harten Fron, in die sie Nützlichkeitsdrang gezwungen hat; wir verstehen, daß sie, die demütige Dienerin, besseres zu geben vermag als die Zweckerfüllung des Alltags, daß sie Schönheitswerte einschließt, die uns armen, ernüchterten Tatsachenmenschen Gefühle der Freude und des Glücks geben können.

In der Zeit des größten Tiefstandes, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des unseren, ist man den Schmuckwerten der Schrift ja recht blind gegenüber gestanden. Aber schon ein paar Jahrzehnte haben Leistungen gebracht, die ein neues Aufblühen dieser uralten Kunstübung zeigen.

Man hat solchen Erneuerungsbestrebungen oft entgegengehalten, daß es falsch, romantisch sei, heute, da wir ja drucken können, Schrift zu *schreiben*. Solche Einwürfe, so häufig sie auch gemacht werden, erweisen eine sehr oberflächliche Beurteilung der Sache. Auch Druckbuchstaben müssen einmal geschrieben werden, auch sie bedürfen des lebendigen Zusammenhanges mit der naturgemäßen Entstehungsweise von Buchstabenformen, wie sie das Schriftschreiben gibt. Schriftzeichnen, also das Nachschaffen von Buchstaben auf unorganische Weise, durch Umfahren des Umrisses statt durch Wiedergabe des Schrift*zuges*, ist nur ein elender Notbehelf, der zu jener Verarmung führte, die wir noch lange nicht werden überstehen können. Lebendig bleiben kann Schrift nur dann, wenn sie geschrieben wird. Sie ist der Nährboden für alle Schaffenszweige, die Schrift im übertragenen Sinn anzuwenden haben. Solcher Anwendungsmöglichkeiten gibt es sehr viele. Dabei spielt das Material eine entscheidende Rolle, es drückt der Schrift seine Besonderheit auf und läßt sie seine Sprache reden. Schrift in Holz geschnitten, in Stein gegraben, in Metall gegossen zeigt immer die Merkmale des Werkstoffs oder sollte sie zeigen, wenn das Wesen dieser Materialsprachen

Abb. 1. Hertha Ramsauer: Faust 1. u. 2. Teil, Pergament.

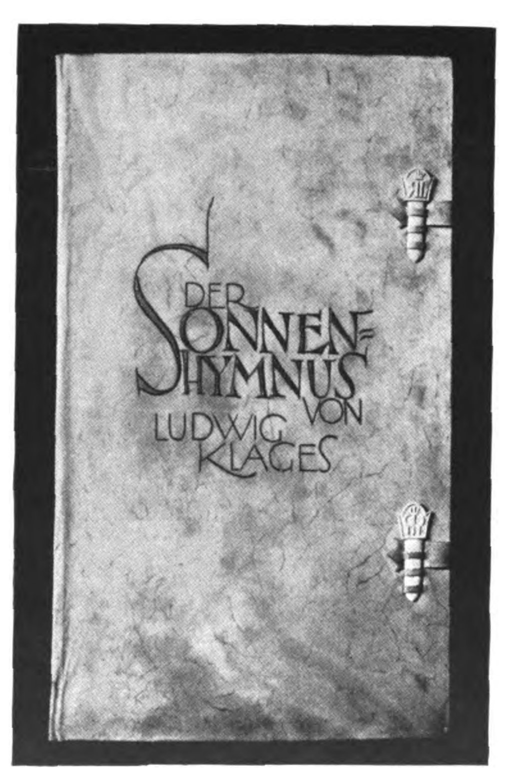
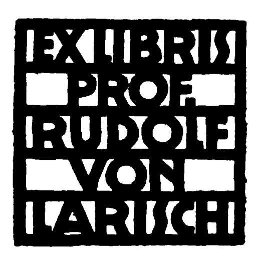


Abb. 2. Hertha Ramsauer: Pergament, handgebunden, mit Handstempelvergoldung.

richtig erfaßt ist. Diese Werkstoffe verleihen dem Buchstaben seine Eigenart, ja geben ihm durch die Wesensart der Technik Schmuck und Zier, ungesucht und darum reizvoll und selbstverständlich.

Man hat ja zu allen Zeiten versucht, die einfachen, schlichten Buchstabenformen zu verzieren. Solchen Versuchen gegenüber müssen wir, die wir ja nicht kühle Betrachter, sondern selbst Gestalter sind, in bewußter Subjektivität ablehnend gegenüberstehen. Die Anhängsel und Schnörkel verzieren wahrlich nicht den Buchstaben, sie umgeben ihn als etwas Überflüssiges, Störendes, das den charakteristischen Buchstabenumriß verwischt oder ihn gar auffrißt. Und wenn Schriftformen aufgelöst werden in Blümchen, Rosetten und Strichelchen, so scheint es uns als Spielerei und nicht als Steigerung der Festlichkeit und Kraft. So gefestigt erscheinen uns die überlieferten Schriftformen, die uns durch eine lange, lange Kette von Händen gereicht wurden, daß sie keine willkürliche Veränderung vertragen. Jahrhunderte haben an ihnen gefeilt und wir können nichts Besseres tun, als diese Formen zu hegen, zu klären und zu veredeln in ununterbrochener Arbeit, sie förmlich von selbst wachsen zu lassen ohne sie zu vergewaltigen. Nur so wird sich die Schrift lebendig erhalten, wird sich leise wandeln, wie es die Zeit und ihr Formwille verlangt. Haben doch auch die Versuche starker Künstler, wie sie die Sezession besaß, am Buchstabengerüst zu rühren und neue Buchstabengestalten zu erfinden, nur kurzlebige Formen geschaffen, die nur als Experiment zu werten sind.

Nein, die Buchstaben an sich sind Zeichen; sie sind Elemente, sind Bausteine, mit denen ein Schriftgefüge errichtet wird. Deshalb steht die Schrift der Architektur nahe, weil auch in ihr die gleichen Gesetze herrschend sind. Unsre abendländische Schrift ist durchaus auf dem Prinzip von Stütze und Last aufgebaut; es gibt tragende Glieder und getragene, es gibt Bogen, die sich wölben, die eingespannt sind oder frei ausschwingen; es gibt Schriften, die stehen, solche, die sich neigen, und ist diese Neigung zu stark, so haben wir das Gefühl, der Buchstabe falle um. Diese Glieder und Teile haben also ihr Gewicht, ihren Schwerpunkt, ihre Gebundenheit an unten. Darum sind die Senkrechten schwerer gehalten und die Wagrechten, die von ihnen ausragen, leichter; es kommt nicht vor, wie bei der hebräischen Schrift,



PROFESSOR RUDOLF VON LARISCH · EXLIBRIS

daß die Senkrechten dünn und die Wagrechten breit sind. Es gibt kein schwereloses Kreisen im Raum, kein säulenartiges Aufschießen in die Höhe; breit legt sich Zeile auf Zeile, schichtenweise wie die Scharen von Mauersteinen.

So ist das Gestalten von Schrift ein Bauen. Und wie der Baustoff dem Gebäude seine Wesensart aufprägt, so wirkt sich auch die Besonderheit der Schrift in einer solchen Komposition aus. Schwere schwarze Streifen türmen sich geschlossen auf, leichte, dünne Formen überspinnen wie ein Gerüst oder ein Netzwerk die Fläche; alles hängt von der Atmosphäre ab, die jeden Buchstaben umgibt, vom Erzielen eines Gleichklangs oder einer Gegensätzlichkeit. Alle Teile müssen zu einem Ganzen zusammenwirken, dem sich jede Einzelheit unterordnet.

Darum ist der Einzelbuchstabe an sich nicht das Ausschlaggebende; wichtig ist, daß sie sich günstig aneinanderreihen, so daß *ein* Wellenschlag diese Schriftbildungen durchpulst. Helle und dunkle Massen, Schriftfeld und Blattrand stehen gegeneinander, wirken aufeinander ein und erfüllen die Fläche mit prickelndem Leben.

So ist also die Schrift nicht nur Ausdruck eines Gedankeninhaltes, sie wird auf diese Weise zur selbständigen formalen Schöpfung. Auch wenn wir nicht nach Inhalt und Bedeutung fragen, wenn wir nur



PROFESSOR RUDOLF VON LARISCH · EXLIBRIS

die Formen auf ihren Wohlklang hin betrachten, wenn wir nicht *lesen*, sondern *schauen*, muß uns ein solches Schriftblatt etwas zu sagen haben. Die Schrift ist zum Träger von Schönheitswerten geworden. Schrift ist hier Ornament geworden, aber keines der meist kurzlebigen Formspiele, sondern ein sinn- und bedeutungsvolles, das auf eine lange Ahnenreihe zurücksieht und bei dem die Gestalt sich aus dem Inhalt entwickelt. Sie schmückt nicht allein, sondern sie besagt auch etwas, ergötzt nicht allein die Augen, sie gibt dieser Freude auch innere Berechtigung.

Stellt man nun dieses sinnbegabte Ornament mit irgendeinem andern reinen Schmuckwerk zusammen, so wird die Kluft, die beide Arten Ornament scheidet, deutlich offenbar. Man gibt sich meistens nicht Rechenschaft darüber, warum das Ornament abfällt, obgleich es in derselben Technik, mit demselben Werkzeug vielleicht wie die Schrift ausgeführt wurde. Gut hingegen wirken heraldische oder symbolische Darstellungen, kurz Zeichen, die vielleicht nicht so sehr mit der Art als dem Maß an künstlerischer Übersetzung übereinstimmen.

Interessant ist, daß, unabhängig von der Schrift, ganz allgemein eine Abkehr vom Ornament, geradezu eine Ablehnung eingesetzt hat. Wir empfinden es heute als das „Unnötige, Überflüssige", was man auf eine klare Fläche aufsetzen oder ebensogut oder besser weglassen könne. Gerade in der Architektur — wir sehen hier wieder die Verwandtschaft mit der Schrift — hat das Streben nach Sachlichkeit, nach Vermeidung falschen, unangebrachten Schmuckes, den entschiedensten Ausdruck gefunden. Auch hier soll das Wesentliche gegeben werden unter bewußtem Verzicht auf das Überflüssige und Belanglose.

Auch die Schrift ist Ornament; sie ist aber mehr als nur Ornament und darum vermag sie im Zusammenhang mit der Architektur, dort, wo sie notwendig, unerläßlich ist, tatsächlich zu schmücken. Sie kann bereichern, Wichtiges betonen, Hinweise geben; sie ist ein Teil der künstlerischen Konzeption.

Dort aber, wo Schrift für sich allein besteht, wird diese Überlegenheit allem Zierat gegenüber ganz offensichtlich, eben, weil sie das Wesentliche, das sogenannte Schmuckwerk aber das Unwesentliche ist. Daran kranken ja unsere üblichen Diplome, Ehrenadressen, Bucheignerzeichen und ähnliche Blätter, die eine Mitteilung zu geben haben und diesen wichtigsten Teil umgeben von einem Geranke nichtssagenden Schnörkelwerks, süßlicher Allegorien, abgebrauchter Sinnbilder, die die Schrift beeinträchtigen, überwuchern, ersticken. Wenn man sich nur vor Augen hält, wie eine figurale Darstellung der Schrift gegenüber einen falschen Maßstab angibt,

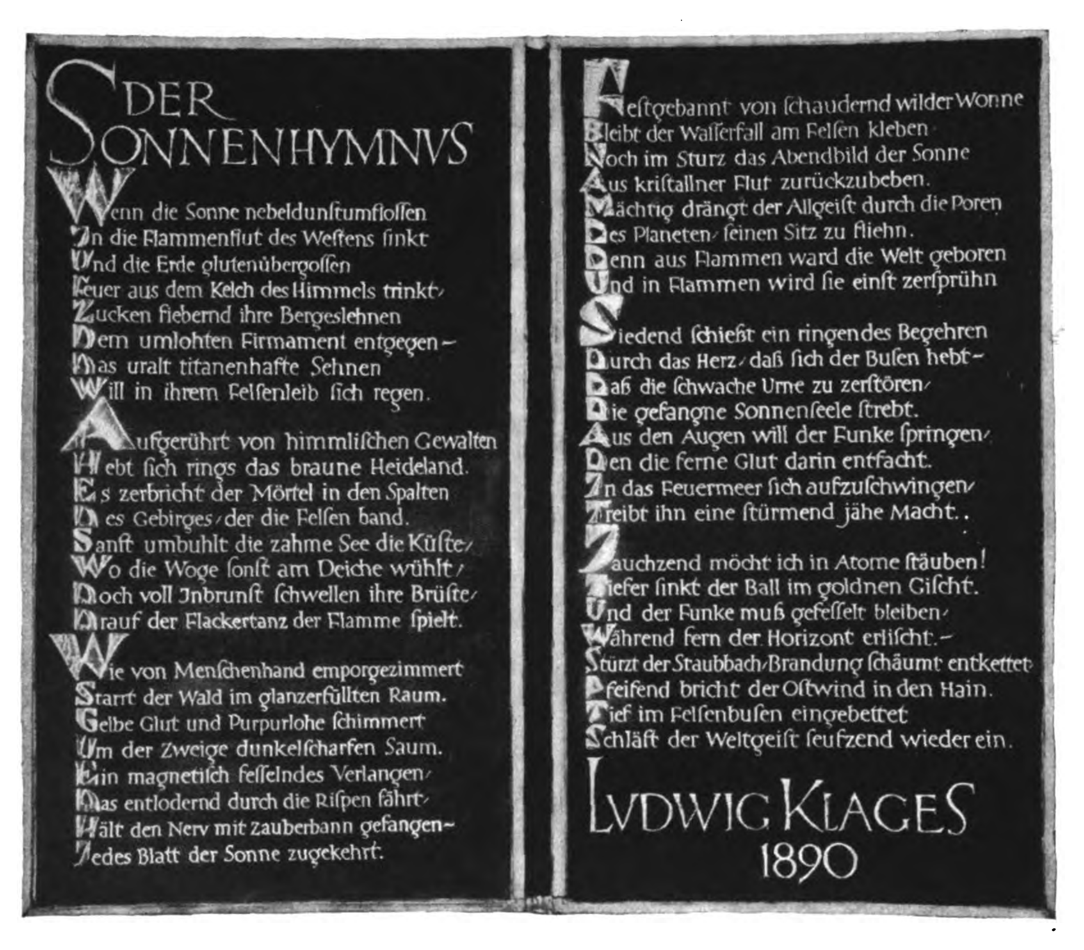


Abb. 3. Hertha Ramsauer: Purpurpergament mit Reliefgold und -platin.

Abb. 4. Fini-Skarica-Ehrendorfer: Hugo Wolffs Michelangelo-Lieder.

wie körperliche Darstellungen überhaupt mit der Flächenwirkung der Schrift in Widerspruch stehen, wie die Buntheit der „Umrahmung" von der edlen Schlichtheit des Schriftfeldes mit seinen ausgesprochenen, heraldischen Farben absticht, so wird man eine solche Art Verzierung wirklich mit Widerwillen ablehnen.

Nein, die Schrift hat so viele Schmuckwerte in sich, daß sie auf eine solche, von außen her zugeführte „Verzierung" verzichten kann. Ist sie schön, dann ist sie am schönsten allein. Hier aber berühren wir die Kehrseite dieser Frage. Die Schrift muß gut, qualitätvoll sein. Ist sie es nicht, dann sinkt die Leistung zum Dilettantenwerk herab, das unbefriedigt läßt und verstimmt. Wer Puritaner sein will, muß ein Könner sein, ohne Gestaltungskraft wird er armselig und dürftig.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Buchschmuck. Er soll nicht etwas Zufälliges, Angefügtes sein, wie es die Illustrationen der Bücher oft sind. Durch Bilder, die sich bemühen, das anschaulich zu machen, was der Dichter eben als sagbar, nicht als schaubar empfunden hat, wird der Wert des Buches als solches nicht erhöht. Das ist nicht der Sinn der Buchkunst, wie sie angestrebt und ach so selten erreicht wird. Es klingt fast banal, wenn man für ein Werk der Buchkunst Einheitlichkeit fordert, ein Zusammenklingen von Inhalt, Type, Satz, Schmuck, Ausstattung und Einband. Es ist klar, daß der literarische Inhalt, die Art, die Stimmung des Dichtwerks, den Grundton angibt, auf den alle andern Ausdrucksmittel abgestimmt sein müssen. Type und Satz, Papier, Art und Farbe der Auszierung müssen wohl abgewogen sein. Ja auch der bildliche Schmuck wird sich einfügen, aber er muß sich einfügen und Rücksicht auf die Gesamterscheinung des Werkes nehmen; man darf nicht glauben, daß mit ihm erst die Buchkunst anfängt. Dabei muß er auf die Schwarz-Weiß-Wirkung des Satzspiegels sorgfältig Bedacht nehmen und sich in der Technik dem Schriftbild anpassen. Wie selbstverständlich auch große Künstler sich dieser Notwendigkeit gefügt haben, beweisen die vielen Holzschnittwerke, beweisen etwa die Dürerschen Zeichnungen zum Maximiliansgebetbuch oder die Bilder zum Theuerdank. Diese freiwillige Unterordnung unter die Gesamtleistung, diese künstlerische Demut gibt jenen oft



HERTHA RAMSAUER · EXLIBRIS

namenlosen Meistern dennoch die Krone des Künstlertums. Und selbst dort, wo sie künstlerisch nicht auf der Höhe sind, sind sie es doch menschlich. Und diese Wahrheit und Innigkeit macht solche Schöpfungen bedeutungsvoll.

Der Holzschnitt eignet sich aber auch in hervorragendem Maße zur Buchillustration. Er ist im Wesen der Type verwandt und fügt sich dem Satzbild am glücklichsten ein. Je mehr sich die Darstellung von der kräftigen Flächenwirkung entfernt und mit modellierenden Halbtönen räumliche Wirkungen anstrebt, um so größeres Feingefühl erfordert die Anpassung an das Textbild. Am wenigsten eignet sich dazu die Radierung.

Es ist ja nicht zu leugnen, daß Bild und Schrift in Gegensatz zueinander stehen, daß sie einander

Konkurrenz machen. Diese Konkurrenz sollte man an und für sich eher zu vermeiden trachten, sie kann aber dort verhängnisvoll werden, wo das Unwesentliche, die „Bebilderung", auf Kosten des Wesentlichen, des Schrifttextes, geht.

Es ist überhaupt eine Frage für sich, wie weit die Buchillustration noch Berechtigung hat. Wir brauchen die Bilder nicht mehr, wie einst, für die Armen, Analphabeten zur Unterstützung des Gelesenen. Sie sind nicht mehr geistreiche Paraphrasen, sollen nicht mehr bloße Schildereien sein. Solche Bilder legen Menschen, Charaktere, Erscheinungen, Situationen fest, behindern die Phantasie, berauben den Leser des Dufts der eigenen ausdeutenden Empfindung. Es soll kein Wiederkäuen des Stofflichen mit andern Mitteln sein, sondern Ausdeutung, Übersetzung in andern Ausdrucksmöglichkeiten.

Die edelste Form der Buchkunst ist ohne Zweifel das persönliche, handgeschriebene Buch, das aus der besonderen Wertschätzung eines literarischen Werkes geboren ist. Natürlich wendet sich eine solche Arbeit nur an den einzelnen, für den es bestimmt und auf dessen Wesen alles eingestellt ist. So erhält alles Beziehung, Bedeutung, was bei einem in größerer Anzahl hergestelltem Buch natürlich nicht der Fall sein kann. Eine solche Arbeit erfordert viel Liebe und Hingebung, sie erfordert hohes Können, handwerkliche Gewandtheit, sie erfordert seelisches Einfühlen und Verstehen, sie erfordert nicht nur einen Künstler, sondern vor allem einen Menschen. Deshalb werden und müssen solche Bücher selten sein und deshalb wird sie der wahre Bücherfreund besonders schätzen, da sie nicht erkauft, sondern vielmehr verdient sein wollen.

Die Ausstattung selbst, das äußere Kleid also, sei, dem wertvollen Inhalt entsprechend, würdig. Nicht unbedingt kostbar und prunkvoll, nicht im Sinn der einstigen protzigen „Prachtwerke", sondern handwerklich einwandfrei und aus gediegenem Material. Mag die Ausstattung, die man an ein Werk der Buchkunst wendet, einfacher oder reicher sein, immer sei sie ehrlich und sachgemäß ausgeführt. Der Buchtitel samt der Rückenschrift gebe wieder das Wesentliche, die Bezeichnung des Werkes ohne störendes Beiwerk, vor allem ohne aufgeklebte Bilder, aber auch ohne nichtssagendes Ornament.

„Ornament ist Verbrechen" formulierte einmal ein temperamentvoller Vertreter der unsentimentalen Sachlichkeit seine Anschauung. Wir sagen lieber: „Ornament ist unnütz, wir brauchen es nicht. Auch nicht bei der Schrift, denn sie ist unser schönstes Ornament, wenn sie, getragen von hoher, edler Durchbildung, nicht nur schmückt, sondern auch kündet."

Die hier angedeuteten Gedanken geben die Gesinnungsrichtung wieder, wie sie die „Larisch-Pflegestätte für Schrift- und Buchgestaltung" in Wien kennzeichnet. Freude an der Betätigung mit Schrift hat diesen Kreis vollkommen zwanglos geschaffen. Einige ihrer Arbeiten mögen die dargelegten Anschauungen begleiten.

Hertha Ramsauers Pergamentfoliant Faust 1. und 2. Teil zeigt die festliche Wirkung, die durch das gestaltende Ordnen des Textes, verbunden mit hoher Schriftqualität erreicht werden kann. Der Sonnenhymnus, von der gleichen Hand, ist auf purpurgefärbtem Pergament in Reliefvergoldung, die Zeilenanfänge, die wie eine Randleiste das Satzbild begleiten, in Platin ausgeführt. Ein Buchseitenbild aus Hugo Wolfs Michelangelo-Liedern von Fini Skarica-Ehrendorfer gibt das Durchklingen des Musikalischen wieder. Der Plakatentwurf für das Theaterfest der Stadt Wien wirkt durch die bewußte Zurückhaltung und die Beschränkung auf das



Abb. 5. Hertha Ramsauer: Plakat.



Abb. 6. Erika Giovanna Klien: Komposition.



Wichtigste. Die Exlibris von Professor Larisch und Hertha Ramsauer wollen nichts anderes sein als schlichte Besitzmarken. Erika Giovanna Kliens Komposition sucht den Stimmungsgehalt durch die Schrift auszudrücken, ebenso der stark bewegte Aufbau von Otto Hurms Baumbüchlein. In beiden Fällen ist der Buchstabengestalt kein Zwang angetan worden. Als Beispiele von Materialsprachen diene ein holzgeschnitztes Wandgehänge von Emilie Niedenführ, die Durchbruchstickerei von Fini Skarica-Ehrendorfer und die mit Schrift geschmückten Gläser von Professor Larisch.

Heute, da sich in allen Zweigen künstlerischer Betätigung ein Abgehen vom Naturalismus bemerkbar macht, stehen wir den inhaltsreichen Ornamentformen, den Zeichen und Symbolen, mit erneutem Interesse gegenüber. Und wir sehen, daß das Aufgehen in der Wirklichkeitsnachbildung uns entfernt hat von der Fähigkeit, Symbole zu empfinden, und mehr noch, Symbole zu schaffen. Die alten Sinnbilder sind abgebraucht, sind uns beinahe nur toter Ballast. Wir wollen neue schöne, beziehungsreiche Bilder aufrichten und müssen mit ganzer Innigkeit sie zu erringen trachten. Dies scheint der Sinn der heutigen Krise der Kunst, und zwar der gesamten, zu sein, die alten, leer gewordenen Formen zu überwinden und mit Hilfe eines neuen Lebensgefühles neue, blutvolle Sinnbilder zu errichten. Selbstbesinnung, Streben nach Wahrheit und Echtheit sind der Beginn dieses Weges, der uns zur Schlichtheit und Sachlichkeit führt und darüber hinaus in eine reichere Zukunft weist.

Es ist also kein Zufall, daß gerade jetzt die bescheidene, viel mißhandelte Schrift neu aufzublühen beginnt. Die neue Wertschätzung, die man ihr entgegenbringt, liegt durchaus im Sinne der neuen Kunsteinstellung. Freilich, gestern und heute stand die Schriftverwendung zum überwiegenden Teil im Dienst des Handels und den häufigsten Gebrauch fand die ornamentale Schrift in der Reklame. Aufzufallen, schreien und anzupreisen war ihr Zweck und schien ihr allein Daseinsberechtigung zu geben. Wie soll man da Wahrheit, Würde und Schönheit erwarten? Wir aber glauben an die hohe Sendung der Schrift. Unsere Hoffnung steht auf den wenigen, die Schrift nicht nur als Mittel zum Gelderwerb ansehen, sondern sie um ihrer selbst willen lieben und schätzen.

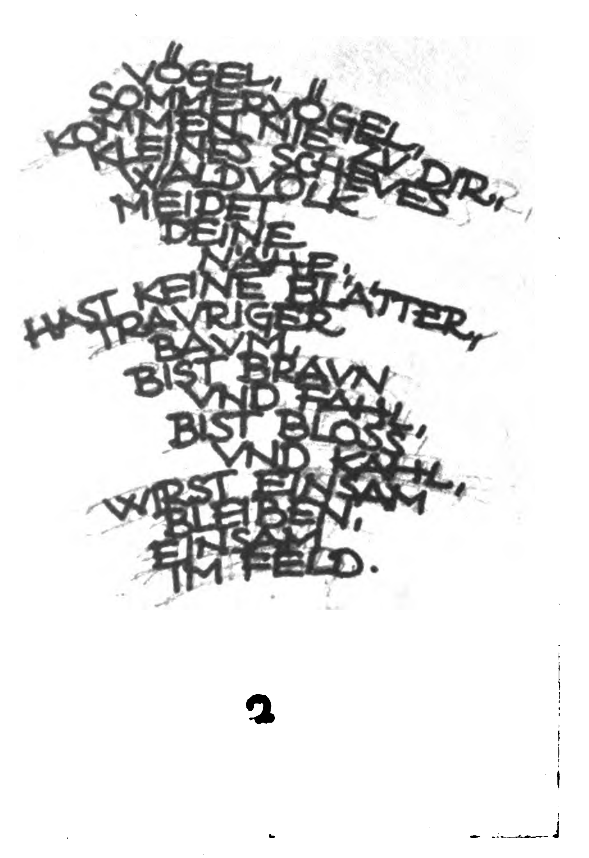


Abb. 7. Dr. Otto Hurm: Seite des Büchleins „Der Baum“.



Abb. 8. Emilie Niedenfuhr: Holzgeschnitztes Wandgehänge.



Abb. 9. Fini Skarica-Ehrendorfer: Durchbruchstickerei.



Abb. 10. Prof. Rudolf von Larisch: Schrift auf Gläsern.

DER HOLZSCHNITT-TITEL
IM BUCH DER FRÜHDRUCKZEIT

VON OBERBIBLIOTHEKRAT DR. KARL SCHOTTENLOHER-MÜNCHEN
ABTEILUNGSDIREKTOR DER BAYERISCHEN STAATSBIBLIOTHEK

Die Entwicklung des Titelblatts ist ein besonders reizvoller Abschnitt in der Geschichte der äußeren Buchgestaltung. Es hat merkwürdig lange gedauert, bis der uns heute so geläufige Buchtitel bleibendes Heimatrecht im Buche gefunden hat. Weder die Handschrift noch der älteste Buchdruck kennen das Titelblatt. Erst seit ungefähr dem Jahre 1475 beginnt die von unternehmenden Druckern eingeführte Einrichtung allmählich zu einem festen Bestandteile des Buches zu werden. Vielgestaltig wie all dies Tasten und Versuchen des alten Buchdrucks ist das Titelblatt der frühesten Entwicklung. Oft ist es nur ein Wort, etwa Biblia, das das Buch eröffnet. Dann wird allmählich der Titel beredter, indem sich etwa der Verfasser nennt oder die Aufschrift mehr Worte nimmt. Ganz selten ist, daß einmal der Druckort oder der Druckername genannt wird. Möglichste Kürze ist die Forderung des ältesten Titelblatts. Eine erschöpfende Schilderung des Wiegendrucks müßte gerade der Entwicklung des Titels eine eingehende Betrachtung widmen; die folgenden Zeilen wollen nur auf eine besondere Form des Titels, den Holzschnitt-Titel, hinweisen.

Schon die Buchbinder des ausgehenden Mittelalters hatten gelegentlich versucht, den Inhalt des Buches, das sie banden, mit eingepreßten Aufschriften zu kennzeichnen. *Vielleicht ist sogar von hier aus der Titel in das Buch eingedrungen.* Die Aufschriften der Einbände mußten, sollten sie wirksam sein, große Buchstaben führen, die stempelartig hergestellt und eingepreßt wurden. Obwohl im Buche die Sichtbarkeit des Titels wesentlich beschränkt war, mußte auch hier auf wirksame Hervorhebung der Aufschrift Bedacht genommen werden. Mit kleinen Typen kam man hier nicht zurecht, besonders wenn es sich um Bücher von beträchtlicher Größe handelte. Da genügten selbst Auszeichnungsschriften nicht. Dagegen bot sich im Holzschnitt die unbegrenzte Möglichkeit, den Titel des Buches so vielformig und wirksam als möglich zu gestalten. Hier hatte die Hand, hatte der Schönschreiber ein weites und freies Feld ornamentaler Schriftbezwingung. Wenn es auch damals noch keine Schaufenster gab, so kannte man doch schon den Wert wirksamer Augenfälligkeit und legte die Bücher in den Gewölben der Verkaufsmesse oder in den

Druckerstuben zum Besehen für die Käufer bereit. Ein eindrucksvolles Titelblatt hatte dabei eine bedeutsame Aufgabe zu erfüllen, hatte die Ausrufung des Buches zu vollziehen. In seiner frühesten Anwendung übersetzte der Holzschnitt einfach die handschriftliche Auszeichnungsschrift in die vervielfältigende Holzblockform. Mit einer Initiale, zwei Wortzeilen und einigen Schnörkeln war die Sache im Anfang abgetan. Der Aufdruck geschah in der Mitte des Titelblatts. So las man in verschnörkelten gotischen Formen „Martirologium der heiligen // nach dem kalender“ (Straßburg, Johann Prüß 1484) oder „Formulare vnd // Teitsch rhetorica“ (1488), wieder ein anderes Mal „Ein hübsche histori von // der kuniglichen stat // troy, wie sie zerstörett wartt“ (Straßburg, Martin Schott 1489), oder „Moralia San// cti Gregorii“ (Basel, Nicolaus Kesler 1496) oder in hübscher Kanzleischrift (Abbildung 1): „Valerius Maximus: Die geschicht der römer“ (Augsburg, Anton Sorg 1489). Damit begnügte sich aber der Drucker nicht immer. Er wußte, daß ihm der Holzschnitt auch zur bildlichen Ausschmückung des Titels zur Verfügung stand, und er suchte diese Hilfe wirksam zu nutzen. So rahmte der Freiburger Drucker Friedrich Riederer den Holzschnitt-Titel seines „Spiegels der wahren Rhetoric“ vom Jahre 1493 mit zwei Seitenleisten und einem schönen Druckerzeichen ein[1], so führt eines der schönsten Holzschnittbücher des 15. Jahrhunderts, im Jahre 1493 von Michael Furter zu Basel gedruckt, den in Holzschnitt geschnittenen Titel „Der Ritter vom Turn // von den Exempeln der gotfforcht vnd erberkeit“ und einen schönen bildlichen Holzschnitt darunter (Abbildung 2). Ebenso reich statteten die beiden Drucker Meinard Ungut und Stanislaus Polonus in Sevilla das Titelblatt zu ihrem „Regimiento de los Principes“ von Aegidius de Columna im Jahre 1494 aus: den Mittelpunkt des Blattes bildet hier nicht mehr der Titel des Buches, sondern das Bild des Fürsten, der mit Szepter und Reichsapfel thront (Abbildung 3). Rein schriftkünstlerisch ist die Aufgabe des Titelblattes angepackt in Hartmann Schedels berühmter Weltchronik, wo uns sowohl in der lateinischen wie in der deutschen Ausgabe des Jahres 1493 der Titel zum vorangehenden Register (Abbildung 4) in ungewöhnlich großen Schriftformen gotischen Gepräges entgegentritt: „Register des buchs der Croniken vnd geschichten mit figuren vnd pildnussen von anbeginn der welt bis auf dise vnsere Zeit.“ Es begegnet uns solch gotische Schriftführung monumentaler Art auch in italienischen Druckwerken, so in dem schönen Holzschnittbuch „De claris selectisque plurimis mulieribus“ von Jacobus Philippus Bergomensis (Ferrara, Lorenzo Rossi 1497) oder in des gleichen Druckers Hieronymus-Briefen desselben Jahres, wo der Holzschnitt-Titel ebenfalls die ganze Seite des großen Papierformats einnimmt. Ja die italienischen Drucker gebrauchten mit Vorliebe stark verschnörkelte gotische Holzschnitt-Titel[1]. Gerade die weiten Flächen der Folianten gaben dem Schriftkünstler die Möglichkeit großzügiger Titelgestaltung. Das berühmteste Beispiel eines künstlerischen Holzschnitt-Titels ist Albrecht Dürers Titelblatt zur Apokalypse des Jahres 1511: oben mit reich verschnörkelten Buchstaben die kräftig wirkende Überschrift „Apocalipsis cum Figuris“, darunter schreibend der Evangelist Johannes, wie ihm die

[1] Vgl. die Abbildung bei Willi Kurth, Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. München 1927, Tafel 83, wo „die elastisch schwingende Schreibschrift“ des Titelblatts gerühmt wird.

[1] Vgl. Johannes de Monteregio, Epitoma in Almagestum Ptolomei. Venedig, Johann Hamman 1496 und Julius Firmicus, De nativitatibus. Venedig, Simon Bivilaqua 1497.

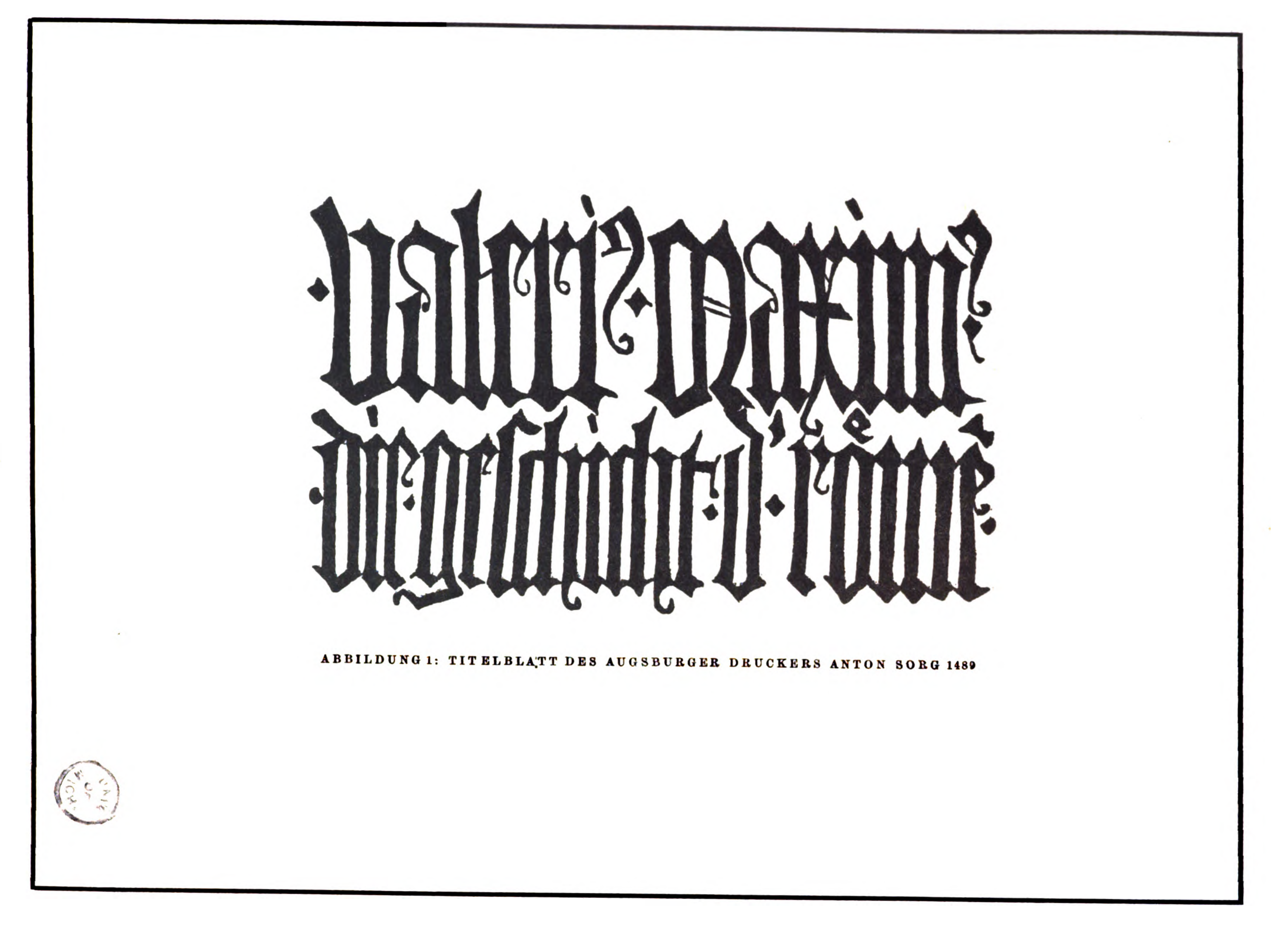


ABBILDUNG 1: TITELBLATT DES AUGSBURGER DRUCKERS ANTON SORG 1489

Der Ritter vom Turn
von dē Exempeln der
gotsforcht vñ erberkeit



ABBILDUNG 2: TITELBLATT DES DRUCKERS MICHAEL FURTER IN BASEL 1493


Regimiẽto·de
los·principes

ABBILDUNG 3: TITELBLATT DES DRUCKERS UNGUT IN SEVILLA 1494



Register des
buchs der Cro-
niken und geschichten
mit figuren und pildnus-
sen von anbegin der welt
bis auf dise unsere Zeit

ABBILDUNG 4: REGISTERTITEL ZU SCHEDELS WELTCHRONIK 1493

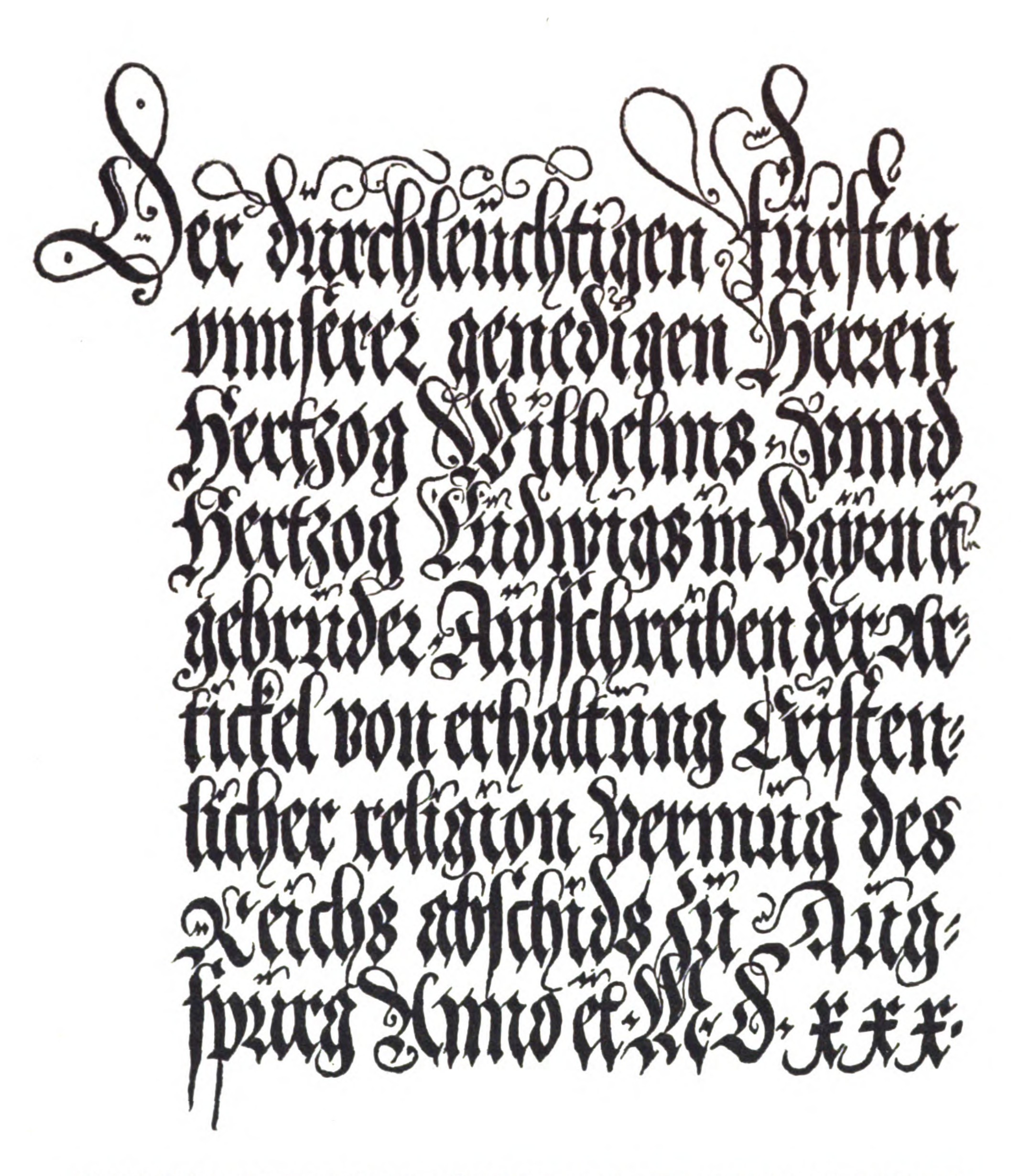

Der durchleüchtigen Fürsten
vnnserer genedigen Herren
Hertzog Wilhelms vnnd
Hertzog Ludwigs in Bayern etc.
gebrüder Außschreiben der Ar-
tickel von erhaltung Cristen-
licher religion vermüg des
Reichs abschids zu Aug-
spurg Anno etc. M.D.XXX.

ABBILDUNG 5: TITELBLATT DES MÜNCHNER DRUCKERS ANDREAS SCHOBSER 1531

Mutter Gottes mit dem Kinde erscheint. Rein schriftmäßig wirkt wieder der stark verschnörkelte Titel in der Teuerdankausgabe des Jahres 1517 mit der Aufschrift: „Die geuerlichkeiten vnd einsteils der geschichten des loblichen streyt // paren vnd hochberumbten // helds vnd Ritters herrn Tewerdannckhs." Ähnlich ist noch ein anderes berühmtes Buch jener Zeit, Luthers Neues Testament vom Jahre 1522, ausgestattet; es steht, in Holz geschnitten der kurze Titel darauf „Das Newe Testa- // ment deutzsch". Anderswo sind wieder Schrift und Bild zu wirksamem Gesamteindruck verbunden, eine Buchausstattung, wie sie uns in zahlreichen Druckwerken des 16. Jahrhunderts begegnet. Die amtlichen Rechtsbücher, die der Münchner Drucker Hans Schobser für die bayerischen Herzöge in den Jahren 1516 und 1520 hergestellt hat, sind besonders gute Beispiele dafür, weil hier die kräftig gezeichneten Holzschnitt-Titel in Rotdruck erscheinen und sich wirksam von den schwarzen Holzschnittbildern darunter abheben. Aus der Werkstätte des Sohnes Schobsers ist dann im Jahre 1531 auch ein hübscher alleiniger Schönschrift-Titel zu „Herzog Wilhelms und Ludwigs Ausschreiben der Artikel von Erhaltung christlicher Religion" hervorgegangen (Abbildung 5).

In der weiteren Entwicklung des Titelblattes verband sich häufig die Überschrift in Holzschnitt mit einem folgenden Ergänzungsaufdruck in Typen, eine Erscheinung, die im Verlaufe des 16. Jahrhunderts zu einer gerne geübten Formung des Titelblattes wurde. Da ist in der Regel die erste, manchmal auch die zweite Zeile, rot in Holzschnitt, der übrige Teil des Titels schwarz in Typen gedruckt; die Holzschnittzeile zeichnet sich dabei immer durch größere und reichere Formengebung aus. Gelegentlich wird der ganze Titel von Schmuckleisten umrahmt; Peter Schöffer in Worms hat im Jahre 1527 zu seiner deutschen Prophetenausgabe Metallschnitt-Leisten verwandt. Immer mußten tüchtige Schriftkünstler und kunstfertige Holzschneider zur Verfügung stehen, wenn wirksame Titelblätter dieser Art zustande kommen sollten. Eine der eigenartigsten Schöpfungen hat der Astronom Petrus Apianus für sein „Astronomicum Caesareum" des Jahres 1540 hervorgebracht, das in ungewöhnlicher Größe erschien und außer einer höchst wirksamen Schrifttafel mit dem Titel ein astronomisches Holzschnittbild und zwei Reihen Verse in Typen enthielt.

Als der Holzschnitt seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vom Kupferstich verdrängt wurde, übernahm die neue Buchkunst auch die Ausgestaltung des Titelblattes, doch vermochte sie mit ihren feinen Linien nie die kräftigen Züge des Holzschnitts zu ersetzen. Wo sie Bild und Titel miteinander verband, sah sich der Drucker häufig zur Einfügung eines zweiten Titelblattes in Typen veranlaßt, zu einer Einrichtung, die sich vor allem in Frankreich festsetzte und von hier aus auch die Bücher der übrigen Kulturländer eroberte. So wirksame Titelblätter wie der Holzschnitt hat der Kupferstich freilich nirgends geschaffen.

CKZE

erste, man
lzschnitt,
ben gedru
dabei im
bung aus
hmuckleis
hat im Ja
sgabe Met
lten tüchti
chneider
lätter die
eigenart
rus Apian
des Jah
licher Grö
hen Schri
Holzschni
thielt.
s 16. Jah
rde, üb
gestaltu
ren fein
itts zu
verband
ung ei
einerEi
estsetz
übrige
lblätter
freilic

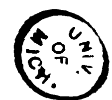




Abb. 1. Symbole der 4 Evangelisten. Evangeliar von Kells. (Aus: Kurt Pfister, „Irische Buchmalerei", Berlin 1927.)

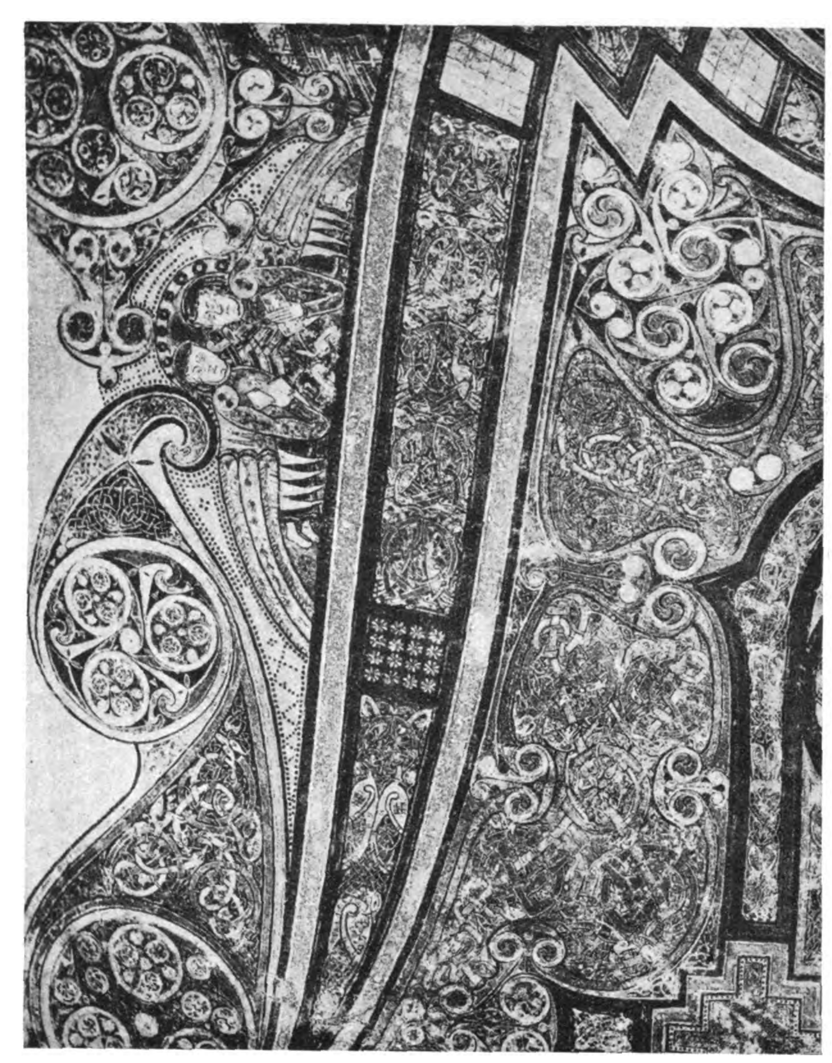


Abb. 2. Monogrammseite (Ausschnitt). Evangeliar von Kells. (Aus: Kurt Pfister, „Irische Buchmalerei", Berlin 1927.)

SCHMUCKWERTE DER ORNAMENTIK UND SCHRIFT IN MITTELALTERLICHEN HANDSCHRIFTEN

VON DR. KURT PFISTER-MÜNCHEN

Von den Schmuckwerten des Ornamentes und der Schrift in der mittelalterlichen Buchmalerei kann naturgemäß hier nur in andeutenden Umrissen gesprochen werden: Die weitschichtige Aufgabe, das vielumstrittene, außerordentlich schwierige Problem der Entstehung und der organischen Entwicklungsphasen des Ornamentes darzustellen, kann naturgemäß nicht im Rahmen eines knappen Aufsatzes gelöst oder auch nur versucht werden. Der Verfasser muß sich darauf beschränken, einen auf den Ergebnissen seiner Arbeiten „Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes" (München 1922) und „Irische Buchmalerei" (Berlin 1927) erstellten Umriß des Komplexes zu bieten, der, ohne den Anspruch auf lückenlose Schilderung des historischen Ablaufes zu erheben, einige entscheidende Typen herausgreift und sie als ästhetische und stilpsychologische Phänomene zu deuten unternimmt.

Die Entwicklung führt von den irischen Miniaturen über die Buchmalerei der Karolinger und Ottonen zur frühen Gotik. Sie umfaßt Werden, Reife und Anfänge der Auflösung jener Civitas Dei, deren Gehäuse die mittelalterliche Welt umschließt. Die vorbereitenden Stufen der frühchristlichen Buchmalerei und der spätgotische Ausklang stehen jenseits des Kreises der Betrachtung.

In den *irischen Buchmalereien* ist zum erstenmal Form und Geist der mittelalterlichen Ornamentik verwirklicht.

Es mag befremdend erscheinen, daß die südeuropäische christliche Kunst der ersten Jahrhunderte in weitem Ausmaß sich der von der Spätantike und vom Osten dargebotenen Formeln bediente und später noch im vierten, fünften und sechsten Jahrhundert bei wachsender Selbständigkeit sie nicht etwa ausschied, sondern mit dem eigenen Stilideal verschmolz. Gerade in den spärlichen Resten frühchristlicher Buchmalerei, die uns erhalten sind, wird die malerisch illusionistische Ausdrucksform des Hellenismus, in der spätrömische, griechische und orientalische Ströme zusammenfließen, deutlich sichtbar.

Die Erklärung für die an sich überraschende Tatsache, daß ein so beispiellos tiefgreifender Antrieb geistiger und menschlicher Erneuerung, wie er vom Urchristentum ausging, zunächst keinen eindeutig und unmittelbar sichtbaren Umschwung der Kunstformen schuf, mag einmal in der gewaltigen, durch jahrhundertalte Entwicklungen gestützten Tradition der Antike liegen, dann aber in dem Umstande, daß die ersten Christen die eigentlich künstlerischen Probleme den menschlichen, sozialen und religiösen

hintanstellten. Das Mittel einer internationalen Verständigung, wie es die kulturellen und zivilisatorischen Formen der hellenistischen Welt darboten, konnte ihnen zur Vorbereitung ihrer geistigen Ideen nur willkommen sein. Und da im Süden das Werden der christlichen Kunst auch in den späten Jahrhunderten unter dem Zeichen einer Auseinandersetzung mit der antiken Hinterlassenschaft geschah, liegt in den irischen Handschriften die früheste Urkunde einer weittragenden geistesgeschichtlichen Umwälzung eindeutig vor uns: Sie geben Zeugnis von der Art, wie die christliche Weltanschauung mit der geistigen Wesenheit des Nordens verwuchs.

Gewisse ornamentale Elemente, die die irischen Miniaturen aufweisen, wie Geflecht und Spirale, mögen zum allgemeinen Formenschatz des primitiven Menschen gehören, da sie auch schon in den Denkmälern von Mykene vorkommen. Andere, wie das häufig wiederkehrende Trompetenmuster, hat man (wie wir trotz gegenteiliger Meinungen glauben möchten, mit Recht) auf das römische Urbild der Palmette, das wohl durch England vermittelt worden ist, zurückgeführt. Die Kenntnis byzantinischer, koptischer, syrischer, armenischer Dekorationsformen — Treppenmuster, Flechtband, Tierornament — die syrische Kaufleute mit Stoffen, Elfenbein- und Emailarbeiten verbreitet haben mögen, ist wahrscheinlich. Die mehrfach mit Nachdruck behauptete Herkunft des irischen Stiles aus dem asiatischen Orient wird freilich auch dann, wenn, was bis heute durchaus nicht eindeutig gelungen ist, die fehlenden schlüssigen Zwischenglieder nachgewiesen sind, nicht glaubhaft gemacht werden können. Die Umformung der einzelnen möglicherweise übernommenen Motive ist zu radikal, als daß von einer ursächlichen Ableitung gesprochen werden könnte. Auch die Zusammenhänge mit den einheimischen Schmuckformen auf Metall-, Stein- und Holzwerken — wir erinnern an die Holzkreuze von Bewcastle, Ruthwell und Hexham, an den Fund des Osebergschiffes — haben nicht eigentlich deutenden, sondern nur umschreibenden Wert, da die Beziehungen eben nur allgemeiner und paralleler, nicht ursächlicher Natur sind.

Buchstabe und Zeichnung sind mit sehr dauerhafter Tinte auf dicke Pergamentblätter aufgezeichnet. Als Schrift ist sowohl die runde wie die mehr eckige Minuskel im Gebrauch. Bei den Anfangsworten der Kapitel stehen schon in den frühesten Handschriften große, hakenartige, rechtwinklig gebrochene Buchstaben. Die Anfangsbuchstaben werden bunt ausgemalt und die Linienzüge mit roten Tupfen umgeben. Buntes Pergament, Gold- und Silbertinte wurden nicht verwendet. Die Farbenskala ist im allgemeinen denkbar einfach: Rot, Blau, Grün, Gelb, der Grund schwarz, die Ränder weiß. Die Ausschmückung beschränkt sich fast durchweg auf die Bilder der Evangelisten, ihrer Symbole und auf Initialseiten, gewöhnlich zu Beginn jedes Evangeliums. In einzelnen Fällen gehen Canonestafeln voraus. Manche besonder reich ausgestattete Codices, wie die Bücher von Kells, Durrow, St. Gallen (Nr. 51) bringen außerdem auf vielen Seiten noch kleinere Ornamente und Initialen.

Nur bedingt kann man von einer formalen Entwicklung dieser Ornamentik reden. Ihre Eigenart ist schon in den frühest entstandenen Büchern vollkommen ausgereift. Vielleicht sind Handschriften, die von vorbereitenden Stufen Kenntnis geben könnten, verlorengegangen.

Unzweifelhaft geht die Tendenz auf streng zweiräumige Darstellung und auf ungebrochene einheit-

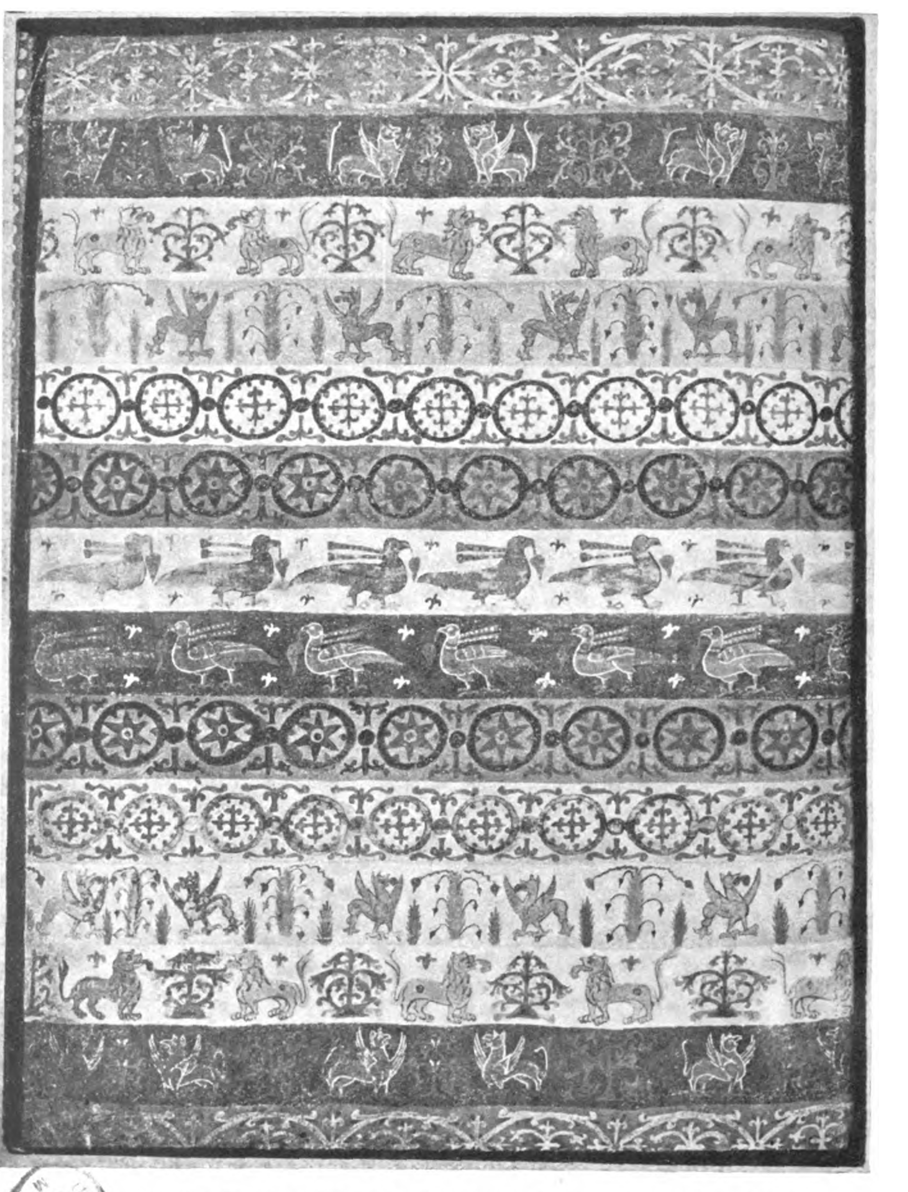


Abb. 3. Evangeliar Otto III. Echternach zwischen 983 u. 991. (Nach A. Goldschmidt: Ottonische Buchmalerei, Taf. 48.)



Abb. 4. Evangeliar aus Kloster Lüneburg a. d. H. Reichenau, 1. V. d. 11. Jahrh. (Nach A. Goldschmidt: Ottonische Buchmalerei, Taf. 42.)

liche Farbigkeit. Dies ist der Weg von dem Evangeliar in Kells zu dem von Durrow und weiter zu dem St. Gallener Codex (Nr. 51). Was an Plastizität der malerischen Erscheinung in jenem ersten Werk noch vorhanden war — etwa in der Wölbung einer Gewandfalte, wird schrittweise in radikale Zweidimensionalität übersetzt. Die reiche leuchtende Tonskala des Buches von Kells, die etwa durch Übermalungen ein sehr differenziertes Violett erreicht, wird auf die nebeneinander gelegte Farbenfolge, Grün, Gelb, Rot, Blau, vereinfacht. Auch der lineare Rhythmus ist in der St. Gallener Handschrift gestillter, einfacher geworden. Diese Entwicklung zum strengen Lineament führte in den folgenden Jahrhunderten zu einem Stil, der wie eine karikierende Übersteigerung dieser Tendenzen erscheint. So ist in dem Cambridger Psalter aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts die raumleugnende Kraft zum leeren Schema erstarrt.

Diese Ornamente, die in oft seitengroßer Ausdehnung einen einzigen Buchstaben bilden, haben nichts mit raumfüllender, flächenschmückender Absicht gemein. Die in Kreisen, Spiralen, Bändern, kristallinischen Brechungen schwingende Linie ist ohne Anfang und ohne Ende. Die geometrische Formel, in der sie sich bindet, ist nur die Fassung, die den ins Grenzenlose strahlenden Kräftestrom, die hymnische Rhythmik dieser unendlichen Melodie zusammenhält. Das gewaltige Geäst eines riesigen ornamentalen Stammes breitet sich aus. Geflochtene Bänder, Spirallinien, ineinander verwoben und an den Enden wieder zu neuen Spiralen sich verschlingend, Ornamente linearer und geometrischer Figuren, die wundersame Mosaikfelder bilden, Gitterungen, deren Spitze wieder zur Wurzel strebt und in diese sich ergießt; und aus dem Geflecht auftauchend die gewundenen Tierleiber, die Köpfe phantastischer Ungeheuer und ineinander verkrampfte Körper.

* * *

Die von Irland angeregten Schulen im nördlichen und südlichen England und auf dem Kontinent — wir erinnern an das Evangeliar von Lindisfarne, an das Gebetbuch des Bischofs Ethelried, an die bekannten Handschriften in Lichfield, Echterbach, Trier, Wien — haben im Anschluß an die naturnähere spätantike und frühchristliche Tradition mit ihrer mehr malerischen und plastischen Form die *karolingische* Buchmalerei vorbereitet. Karl dem Großen ist die Vereinheitlichung der kirchlichen Organisation zu danken. Er vollendete auch hier das Werk Pipins. Die gallikanische Liturgie, ihre Texte und Melodien wurden abgeschafft und die römische Gottesdienstordnung eingeführt. Die Weltkirche trat dem universalen Imperium zur Seite.

Die Texte der Evangelienbücher, Psalterien, Sakramentarien, Missalien wurden unter der persönlichen Anteilnahme Karls, der sich von griechischen und syrischen Klerikern beraten ließ, sorglich überprüft. Im Gegensatz zu den vielen Schriftwandlungen der vorhergehenden Zeit wurde die große Unziale mit ihrem getragenen und feierlichen Rhythmus Ausdruck des neuen Geistes.

Die mannigfachen Elemente der vorhergehenden Epochen verschmelzen in den Handschriften der karolingischen Malschulen zu einer durchaus neuartigen Klassizität. Im Ornament leben die Motive der Antike — Palmette, Mäander, Akanthusblatt, Guirlande, Herzblatt — und die geometrischen Bildungen der Iren wieder auf. Die Initiale entwickelt sich unter irisch-angelsächsischem Einfluß zum ganzseitigen Zierblatt. Der Osten, vor allem Syrien, gibt einen Beitrag mit den Canonesbögen; die heidnische Antike Dekorationsformen wie die

umrahmenden Bordüren, Vögel und Pflanzen in den Zwickeln der Bögen und Architekturstücke. Vor allem erweckte die Erinnerung an die frühchristliche Buch- und Wandmalerei einen neuen malerischen Stil, der insbesondere in den Handschriften der sogenannten Palastschule sichtbar wird, während in den niederrheinischen Arbeiten die Einflüsse Irlands stärker nachwirken und die mehr flächige und lineare Ornamentik der sogenannten Adagruppe schon die kommende Epoche der Ottonen vorbereitet.

Man hat mit einigem Recht von einer karolingischen Renaissance gesprochen, da es sich hier um eine Auseinandersetzung mit den Formproblemen der Antike, insbesondere auch mit dem Raumproblem handelt. Gegenüber den auf abstrakte Stilisierung und auf die zweidimensionale Flächigkeit gerichteten Tendenzen überwiegt doch das Streben nach räumlicher Illusion, klassischer Symmetrie, wirklichkeitsnaher Farbe und Form.

* * *

Der Stil der *frühromanischen* Ornamentik, der in den Buchmalereien der *Reichenau* seine schönste Entfaltung fand, ist bewußt zweidimensional; nicht in dem Maß planimetrisch, wie die irischen Handschriften, aber doch sehr viel flächenhafter, linearer und stärker von abstrakter Stilisierung beherrscht als die karolingischen Arbeiten je waren. Auf die illusionistischen Mittel der Perspektive und Atmosphäre, der malerischen Modellierung wird verzichtet. Der linearen Form und dem flächenhaften Raum entspricht das kühle abgestufte Kolorit, der ornamentale Rhythmus, das wirklichkeitsabgewandte Umrißschema.

Bezeichnend für die Ornamentik der Reichenau sind die großen ganzseitigen Zierblätter auf tiefviolettem Grund, das in Gold gearbeitete, mit grünen und blauen Flächen gefüllte Rankeninitial, das in heftigem Rhythmus in Blätter und Pfeilspitzen ausläuft. Umrahmt ist die Seite oft von einem Bändervierеck, das mit Blattwerk oder Mäandern gefüllt ist. Gerade der Motivschatz der Ornamentik bewahrt die meisten antiken, frühchristlichen und karolingischen Erinnerungen in dem architektonischen Giebelgerüst der Canonestafeln mit den symmetrisch sich gegenüberstehenden Tieren, den Drachenköpfen, den Masken, den Bildnismedaillons, die auf die von den römischen Cäsarenmünzen hergeleiteten Kaisermünzen zurückgehen, in der Bildung von Säulen und Kapitälen, in der häufigen Verwendung des Mäandermusters und des Akanthusblattes.

Bei grundsätzlich unveränderten Formelementen ergibt sich doch eine stufenartige Ausgestaltung von den frühen bis zu den reifen Handschriften der Schule.

Die frühen Handschriften zeigen eckige, in Gold ausgeführte mennigrot umrandete Bandornamente mit wenig Blattwerk und laufen oft in Schlangenköpfe aus. Noch der Gerokodex zeigt ein zartes, vielfach verzweigtes, rhythmisch über die Fläche gespanntes Rankenwerk, das Akanthusblätter und perspektivisch getiefte Mäander bevorzugt. Für etwas spätere Handschriften wie den Egbertspalter ist ein viel verschlungener, unentwirrbarer Initialkörper kennzeichnend, der sich in eine Fülle von blätterbesetzten Ranken verästelt und in ornamentale Blätter und Pfeilspitzen ausläuft. Man hat übrigens für die Wahl der Schmuckornamente mit Recht auf die Analogien der Metall- und Textilarbeiten hingewiesen.

Alle diese Formen erscheinen in den reifen Werken der Schule in klaren und freien rhythmischen Bildungen. Charakteristische Grundform ist freilich

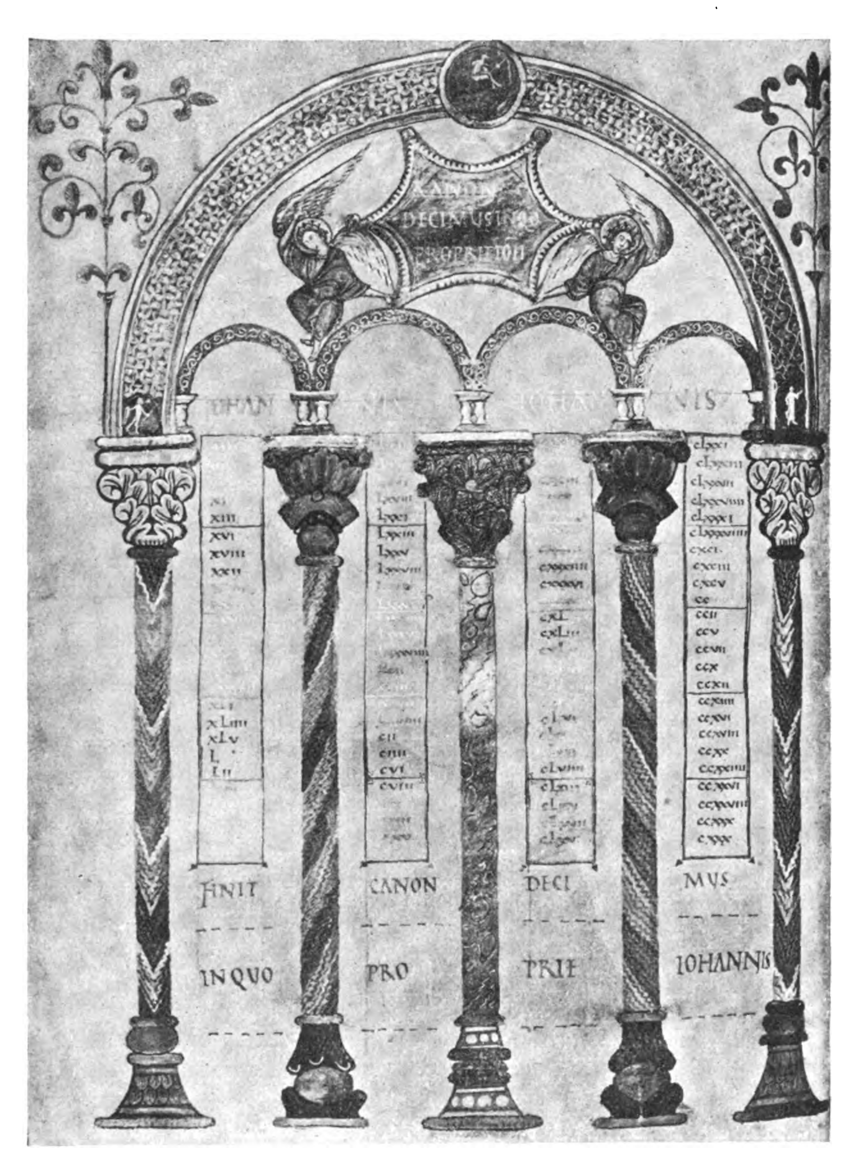


Abb. 5. Evangelien des Matthäus u. Markus. Ada-Gruppe des 9. Jahrh.
(Nach A. Goldschmidt: Karolingische Buchmalerei, Taf. 38.)



auch hier der ungestüm nach auswärts stoßende (nicht in sich zurückfließende) Zug der Ranken, deren Bewegtheit durch die ruckweise, häufig fast rechtwinklige Brechung und die pfeilartige Zuspitzung noch verstärkt wird.

Ein wahrhaftes Begreifen reichenauischer Buchmalerei und ihrer Ornamentik hat ein Vergessen jeder Erinnerung an die Bilder und das organische Gefüge der Natur zur Voraussetzung. Das Dogma der Naturtreue als Gestaltungsideal, das von einer die griechische Antike oder die Renaissance als Höhepunkt des künstlerischen Schaffens wertenden Generation verkündet wurde, ist, wenn man von der irischen Buchmalerei absieht, im Abendland nie so radikal und schöpferisch geleugnet worden als um die Wende des ersten Jahrtausends. Töricht die Vorstellung, diese Mönche hätten nicht naturgetreu gearbeitet, weil sie es nicht vermochten. Vor ihrem Auge standen die Zeugnisse der Antike und der auf ihren Schultern ruhenden frühchristlichen und karolingischen Kunst und sie schieden trotzdem Stück für Stück aus diesem naturerfüllten Organismus aus, um zur Verwirklichung ihrer eigenen Idee zu kommen. Jede schöpferische Generation schafft die Form, die ihrem Wollen gemäß ist.

Aus dem Beieinander der Menschen und Dinge, aus dem räumlichen und farbigen Bau wird Form. Und das Wesen dieser Form liegt in der Umprägung des von der Antike überkommenen Stils der impressionistischen oder doch malerischen Realität in einen Stil der monumentalen Fläche. Der Umriß, die Farbe, die Fläche schaffen, nicht durch ihre Beziehung zur gegenständlichen Wirklichkeit, sondern kraft ihrer eigengesetzlichen und aufeinander bezogenen Rhythmik ein Bildgefüge, das Ausdruck geistiger Ideen wird.

Der Zusammenhang der Farben auf goldenem und purpurnem Grund, eine Skala, die auf zartem Rot, Himmelblau, Grün und Gelb ruht, schafft eine dekorative Harmonie, eine Stimmung hoher Festlichkeit.

* * *

Von einer Betrachtung der *spätromanischen* Ornamentik, die, teilweise unter byzantinischem Einfluß eine mehr dekorative als innere Steigerung dieser Ausdrucksmittel verwirklicht, kann in diesem Zusammenhang abgesehen werden. Ein Hinweis auf die *gotische* Miniatur läßt erkennen, daß deren Ornamentik nach anfänglichen Stilisierungstendenzen bald in einem nach der Wiedergabe des Naturvorbildes strebenden Stil ausmündet. In den „Drôlerien“ des Rankenwerks spiegelt sich das alltägliche Leben der Umwelt, wirkt eine Phantasie, die sich nicht genug an grotesken und überraschenden Erfindungen tun kann. Der Duktus der Schrift, der in den romanischen Handschriften den Charakter feierlicher Ruhe und monumentaler Gelassenheit hat, erhält nun eine geschmeidig individuelle, graziös schwingende Prägung. Wenn die Schriftseite eines romanischen Evangeliars an eine mit erzgegossenen Zeichen bedeckte Tafel gemahnt, erweckt das gotische Schriftbild die Erinnerung an eine musikalische Phantasie. Pflanzen und Architekturstücke werden getreu nach der Wirklichkeit kopiert, das Kolorit gleicht sich dem atmosphärischen Eindruck der Natur an. Der Raum, das Erbteil der Antike, welches das Mittelalter bewußt Schritt für Schritt aufgegeben und in den abstrakten zweidimensionalen Flächen der irischen und frühromanischen Handschriften gänzlich geleugnet hatte, wird neu umkämpft. Die Spiegelung der Wirklichkeit, die illusionistische Auffassung des Naturbildes wird wiederum Ziel und Aufgabe.

RUNISCHE SCHMUCKFORMEN

VON PROFESSOR DR. GUSTAV NECKEL-BERLIN

Der Lieblingsgesichtspunkt der Runologen ist heutzutage der *magische*; die Zauberbedeutung der Inschriften zieht ihr Hauptinteresse auf sich. Diese Betrachtungsweise ist an sich nicht willkürlich zu nennen. Bekanntlich berichtet schon Tacitus von der Zukunfterkundung des germanischen Hausvaters mittels mit Zeichen beritzter Stäbchen, deren Auffassung als Runenstäbe naheliegend und eigentlich selbstverständlich, wenn auch in den letzten Menschenaltern unbewiesenen Entlehnungshypothesen zu Liebe meist aufgegeben worden ist. Aber auch die nordischen Quellen und Funde bezeugen Runenzauber. In dem Eddaliede von der Erweckung der Walkyrje, das viel darüber meldet, ist unter anderm von Siegrunen die Rede, die man auf die verschiedenen Teile der Hiebwaffe ritzen muß, während man zweimal den Namen des Tyr ausspricht. Skirnir, der Bote des Freyr, droht der spröden Riesenmaid, ihr einen Thurs (ein þ) und drei andre Stäbe zu ritzen, die schlimme Verhexung über sie bringen. Der Skalde Egil heilt auf seiner Schwedenreise die kranke Tochter eines wärmländischen Bauern dadurch, daß er mit Runen beritzte Fischkiemen aus ihrer Lagerstatt entfernt; die hatte ein junger Nachbar dort eingeschmuggelt, der in das Mädchen verliebt, aber nicht genügend runenkundig war, um die runische Fiebermagie von der Liebesmagie sicher zu unterscheiden. Mehrere Inschriften enthalten Runengruppen, die magische Bedeutung mehr oder weniger klar zur Schau tragen, indem dasselbe Zeichen sich dreimal oder öfter wiederholt oder das geheimnisvolle Wort *alu* („ich zeuge“?) auftritt; so das sehr alte Beinchen von Lindholm in Schonen, welches auf die Mitteilung des Ritzers „ich heiße Erilas der Kunstfertige“ acht a, drei R, zwei n, schließlich drei t und *alu* folgen läßt. Einige Inschriften waren ursprünglich im Innern von Grabkammern angebracht, so daß sie schwerlich für sterbliche Augen bestimmt gewesen sein können, sondern wohl eine zauberische Wirkung auf den Toten oder zu dessen Gunsten hervorbringen sollten, so die 1917 gefundene große Runenplatte von Eggjum bei Bergen.

Die große Mehrzahl der erhaltenen Runen jedoch hat mit Magie nichts irgendwie Erkennbares zu tun. Die Versuche, bei einer ganzen Anzahl von Inschriften aus den Zahlenverhältnissen von Wörtern und Zeichen magische Absichten zu erschließen, scheitern an ihrer eigenen Unlogik, weil sie niemals der Gegenprobe standhalten, und die Hinweise auf antiken Alphabetzauber können nicht davon über-

zeugen, daß der Brakteat von Vadstena, die Spange von Charnay und die andern Futharke mit Zauber geladen seien. Zaubern ist heute hohe Mode, und daß der Geist der alten Zeiten mythisch oder magisch gewesen sei, ist eine alte, romantische Vorstellung. Wer aber mit den altgermanischen Lebenszeugnissen vertraut ist, weiß, daß den heidnischen und frischgetauften Germanen kein besonderer Hang zum Übersinnlichen, geschweige magisierende Raffiniertheiten nachgesagt werden dürfen. Der klare und offene Sinn für die Wirklichkeiten und Reize des Diesseits überwog im alten Norden ähnlich entschieden wie in Griechenland und Rom zu ihren guten Tagen. Dazu gehört auch die Freude an Bildnerei und Schmuck.

Bekanntlich ist die altgermanische Bildkunst fast restlos ornamental. Das gilt schon vom Neolithikum und der Bronzezeit; es gilt vollends von der Tierornamentik und den verschiedenen Stilen der sogenannten Völkerwanderung, der Merowinger- und der Wikingzeit, ja noch von der ältesten christlichen Kunst Skandinaviens. Figurendarstellungen sind selten und dienen auch ihrerseits meist dem Schmuck der Fläche, in der Regel ornamental stilisiert, oft so stark, daß Figur — etwa Tierkörper — und Ornament ununterscheidbar ineinander übergehen. Freie Figurenbildnerei ist ganz spärlich belegt, z. B. durch eine rohe Holzarbeit aus Jütland und dem Anfang unserer Zeitrechnung, die einen männlichen Gott darzustellen scheint. Auch die Götterbilder, von denen Adam von Bremen und altnordische Quellen berichten, erscheinen als sehr unvollkommene Werke. Die prächtigen Tierköpfe aus dem Schiff der Königin Asa, das man in ihrem Hügel, dem Oseberg, bloßgelegt hat, sind Gebrauchsgegenstände, mit animalischer Phantastik reich und fein geziert, aber keine Figurendarstellungen.

Der weite Abstand der nordeuropäischen Bildkunst von der griechischen Plastik und von den genialen Bison- und Mammutzeichnungen in den uralten Höhlen des Südwestens springt in die Augen und ist kein Zufall; auch in späterer Kunstgeschichte fällt die naturalistische Wiedergabe von Mensch und Tier den Germanen schwerer als ihren südlichen Lehrmeistern, und bis heute ist ihnen kein Myron und kein Michelangelo erstanden, während ihre Ornamentik wohl zu allen Zeiten die reichere und lebensvollere ist. Ein ähnlicher Unterschied zwischen Nord und Süd zeigt sich in der Dichtkunst. Die Phantasierichtung des Stabreimpoeten ist eine andre als die Homers. „Was jene erfüllt", sagt Andreas Heusler[1]), „ist weit weniger die äußere Erscheinung, das sinnliche Bild, weit mehr das seelische Ereignis, das Aufflammen des Charakters. Dieser offenbart sich nirgends so wie in der Rede. Die Eddadichtung steht hierin auf dem gleichen Boden wie die der Deutschen und Engländer. Mag man ihre ‚grelle Sinnlichkeit' hervorheben: diese ordnet sich dem Anstaunen der Heldengröße oder der Begeisterung für die tragische Leidenschaft überall unter. Der eddische Dichter, der die stärkste sinnliche Anschauung besitzt, der Sänger von Helgis Tod und Wiederkehr, formt zugleich die glühendste Leidenschaft in Zorn, Schmerz und Liebe. Der erhöhte Wärmegrad des lyrischen Empfindens hat die Sehschärfe gesteigert. Aber das Auge ist nicht das Organ, womit sich diese Dichter die Welt aneignen. Und auch wo sie deutlich schauen, wird ihnen das Schauen nicht zum Schönheitsgenuß. Homer vermag in einem Augenblick äußerster Spannung und momentansten Geschehens, Ilias 22, 314ff., nicht nur die Erscheinung seines

[1] Zeitschrift für deutsches Altertum 46, S. 220 (in der Abhandlung über den Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung.

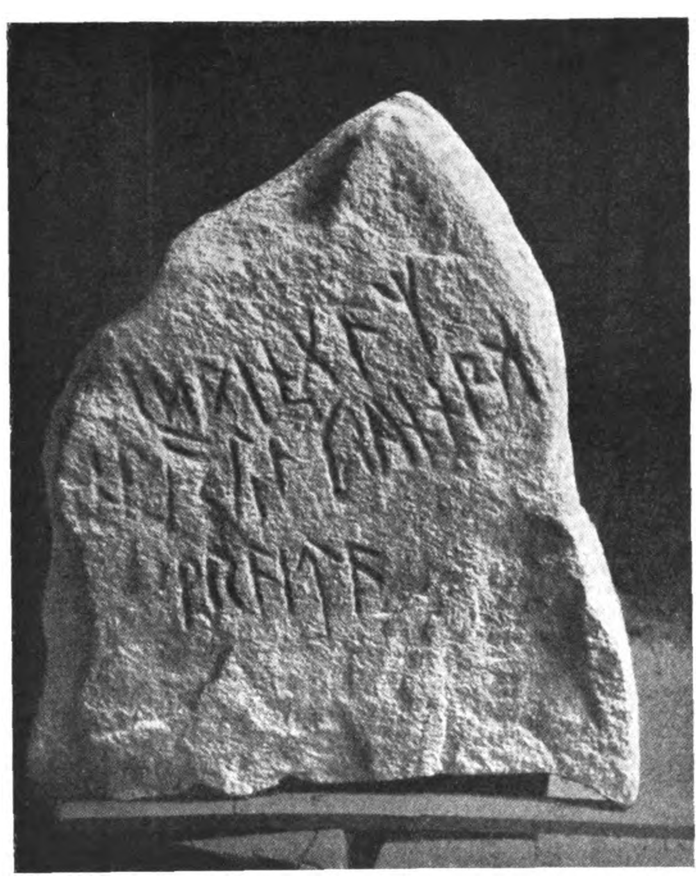


Abb. 1. Stein von Reistad auf Hitter-ö, Vest-Agder, Norwegen (aus: Norske Bygder II, 1).

Helden liebevoll zu beschreiben, sondern sich an dem σάκος καλόν, den ἔϑειραι καλαί, an dem ἕσπερος κάλλιστος, dem χρὼς καλός und den τεύχη καλά – innerhalb von zehn Versen – zu erlaben. Schönheit um jeden Preis!" Ähnlich wie die Edda und die Nibelungen zur Ilias verhält sich Wolfram von Eschenbach zu Dante, und auch in die neueren Literaturen hinein ließe sich die Proportion mannigfach erweitern. Das Gemeinsame mit dem Verhältnis in den Raumkünsten liegt auf der nordischen Seite zunächst in dem Negativen, daß die Germanen keine Augenmenschen sind. Aber auch von innerer Verwandtschaft zwischen dem Hang, sich in der ornamentalen Linie frei auszuleben, und dem schwungvollen Mitgehen mit nachempfundener Innerlichkeit darf die Rede sein. Der nordische Künstler gestaltet mehr von innen heraus, dem Ausdruckswesen des nordischen Menschen gemäß. Der südliche, erwachsen unter hellem Himmel und angesichts scharfer Konturen und reicher, satter Farben, spiegelt mehr die Außenwelt, südlichem Eindruckswesen gemäß.

So begreift es sich auch, daß das Denkmal für den Ruhm des Toten an den Nordmeeren anders gestaltet ist als am Mittelmeer. Gemeinsam ist der Gedanke, ein hohes Steinmal zu errichten; er erscheint nackt in der ägyptischen Pyramide und dem nordischen Bautastein. Aber die griechische Pietät kündet von dem Verstorbenen durch den lebenstreu gemeißelten Kopf oder das Relief, das auch Gestalt und Haltung ergreifend vor Augen führt, und noch den modernen Campo santo kennzeichnet reiche Porträtplastik. Im Norden dagegen greift man zum Wort, zur Inschrift. Alle Runeninschriften auf in freier Luft errichteten Steinen aus heidnischer Zeit dienen dem Andenken dessen, „nach" dem sie „stehen", und noch unsre Epitaphien pflegen sich mit unplastischen Goldbuchstaben zu begnügen. Ist es nicht derselbe Gegensatz wie zwischen den bilderlosen Kirchenwänden der Protestanten und den Gotteshausmuseen des Katholizismus? Es hat tiefe Gründe, daß die bekenntnisgewaltige, bilderfremde Reformation im Norden entstand und sich siegreich ausbreitete, während südlich der alten Grenze Germaniens — am deutschen Mittelgebirgsgürtel — das geistliche Römertum die Oberhand behielt.

Der schlichten Inschrift auf dem Stein bemächtigt sich nun aber der Schmucktrieb, zunächst sich betätigend als Ordnungstrieb; auch Ordnung bedeutet Schönheit. Bereits die ältesten Steine — norwegische — veranschaulichen, daß Stelle und Richtung der Inschrift der Form des Steines angepaßt worden sind. So steht auf dem Stein von Elgesem das Wort *alu* wohl abgemessen in der senkrechten Mittellinie, nahe dem halbkreisförmigen oberen Rande[1]. Der Stein von Reistad auf Hidra (West-Agder) zeigt drei Inschriftzeilen, deren oberste von links nach rechts aufwärts zieht, der steilen Schrägheit des oberen Randes gleichsam nachstrebend, während die untere wagerecht verläuft, parallel mit der Grundlinie, und die mittlere vermittelt (Abbildung 1). Sehr alt ist die Form des „Runenstabes", ursprünglich ein Holzstäbchen, dessen Runen senkrecht zu seinen Rändern stehen, so daß diese ihre Reihe einrahmen. Ebenso sehen Runensteine aus, die wie Balken aufrecht stehen und an deren schmaler Vorderseite eine Runenreihe aufwärts läuft; z. B. das schlanke Lundagård-Denkmal, das auf dem schattigen Runensteinhügel im alten Lund die Blicke auf sich zieht, übrigens dem Beginn des 11. Jahrhunderts entstammt. Auf Steinen mit breiterer Fläche hat man die Runen durch Linien eingerahmt und so auch

[1] Abgebildet bei Bugge, Norges Indskrifter med de ældre Runer 1, 161.

zwei und mehr senkrechte Runenstreifen nebeneinander gelegt. Dieser Typus findet sich besonders auf dänischen Steinen der Wikingzeit, das heißt des 9. bis 11. Jahrhunderts, welche die Hauptmasse der dänischen Runeninschriften enthalten. Sie sind nach guten Zeichnungen von Eilif Petersen abgebildet in dem vierbändigen Prachtwerk von L. Wimmer, De danske Runemindesmærker, und verkleinert in der einbändigen, verkürzten Ausgabe desselben von Lis Jacobsen (Haandudgave, Kopenhagen und Kristiania 1914, siehe dort Seite 14). Die ältesten zeigen nur Trennungslinien zwischen Runenreihen. Später wird es das Üblichere, jede Reihe beiderseitig für sich einzurahmen, mit Zwischenräumen zwischen den Reihen. Das Hauptbeispiel für die ältere Art stellen die breite Vorder- und Rückseite des Steins von Rök in Östergötland dar, der von allen bisher gefundenen Runendenkmälern die bei weitem längste Inschrift und zugleich eine der allerrätselhaftesten trägt. Er kann in ausgezeichneten Photographien studiert werden in der Festschrift Rökstenen von Otto von Friesen (Stockholm 1920). Die jüngere Art findet sich u. a. auf den beiden Steinen von Jellinge bei Vejle in Jütland, dem kleineren, welchen Gorm der Alte zwischen 935 und 940 seiner Gemahlin Tyra Danebod errichtete, und dem größeren, welchen Harald Blauzahn um 980 seinen Eltern Gorm und Tyra und seiner eigenen Herrschaft als Denkmal setzte. Der größere Jellinger Stein läßt seine Inschrift auf breiter Fläche quer laufen: das ist ungleich seltener als der vertikale Reihenlauf.

Der Eindruck dieser meist peinlich geradlinigen Inschriften ist nüchtern und ernst, oft streng oder steif. Dabei wirken auch die Formen der Runen selber mit, die im Gegensatz zu ihren griechischen und lateinischen Verwandten, in teilweiser Übereinstimmung jedoch mit ihren näheren Verwandten, den nordetruskischen Alphabeten, die Gerade und den spitzen Winkel stark hervortreten lassen auf Kosten aller Rundungen. Der Stilcharakter der Runen harmoniert mit der Reihenform ihrer ältesten Anordnung. Aus beiden spricht der harte, willensstarke, geradeaus wuchtende, klare Geist des germanischen Bauerntums. Nichts Mystisches umwittert diese hageren Stäbe und ihre sauber ausgerichteten Glieder. Doch scheint in den bequem auseinandergelegten Bändern zuweilen Behagen, ja Heiterkeit aufzuleuchten, wie die feinen humoristischen Lichter über dem strengen Ernst der Sagaprosa. Hinzugefügte Ornamentik, wie auf dem großen Jellinger Stein, tut festliche Wirkung, und schon die Form des Steines kann das, wenn sie schlank aufwärts strebt, sei es stabförmig wie der Lundagård-Pilaster, sei es in eleganter, unsymmetrischer Verjüngung, wie der Hauptstein der großen Steinsetzungsanlage von Tryggevælde auf Seeland, um 900 von der Witwe Ragnhild ihrem Manne Gunnulf, dem Sohne des Nerwe, geweiht, mit Versen, die besagen, daß selten ein Besserer werde geboren werden, als diese waren (abgebildet bei Lis Jacobsen, Seite 105).

Das Element der lösenden Leichtigkeit macht sich stärker geltend in dem zweiten Typus der Inschriftanordnung, den Randbändern, deren ausgeprägte Form dem Osten der skandinavischen Halbinsel eigen ist, zuerst gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Schonen sich zeigt. An die Stelle der abstandparallelen Bänder tritt hier der Parallelismus mit dem Umriß des nach oben verjüngten, oben zugespitzten oder gerundeten Steins, später in Schweden die zuweilen gedoppelte, der Steinform gegenüber wieder mehr verselbständigte Rundbogenform des Bandes, das dann einem romanischen Tor



ähnelt. Doch wird es mit der Zeit immer üblicher, die Enden des Bandes unten verflattern zu lassen in einwärts gebogenen Rundungen oder Schleifen, deren Enden als Tierkopf und -schwanz stilisiert werden: die Runenschlange (Abbildung 2). Der Eindruck des Hängens und Flatterns, den diese Formen vielfach machen, hat den dänischen Archäologen Sophus Müller an Nachbildung von Pergamentrollen denken lassen. Aber das ist schon aus chronologischen Gründen unglaubhaft und ist von andern nordischen Gelehrten — wie dem Norweger Alexander Bugge und dem Schweden Otto v. Friesen — mit Recht abgelehnt worden. Müller war nicht frei von dem um die Jahrhundertwende weit verbreiteten Vorurteil romanischer Herkunft, daß germanische Dinge, die irgendwie ein Ansehen haben und nach Schönheit oder Kultur schmecken, ihren Ursprung in der Antike oder der christlichen Kirche haben müßten. Bei unbefangener Untersuchung ergibt sich vielmehr: Rücksicht auf die Steinkontur bei Lagerung der Inschrift ist so alt wie die ältesten bekannten Runensteine — siehe oben —; dasselbe gilt von dem halbkreis- oder segmentförmigen, also scheinbar „romanischen“ Oberende, das die schönen gotländischen Bildsteine zwar mit dortigen Kirchentüren gemein haben, aber auch mit dem alten norwegischen Zauberstein von Elgesem; Bänder und Schnüre sind im Norden älter als die Bronzezeit; die Schlange, der „Wurm“, ist den altnordischen Dichtern eine ebenso geläufige Vorstellung wie den altdeutschen und den altenglischen, trotz der Schlangenarmut Germaniens; in einem Eddaliede ist die Rede von einer Natter, die auf einer (damaszierten?) Klinge „den Schwanz wirft“ — wie so viele Runennattern namentlich auf den uppländischen, öländischen und sonstigen schwedischen Steinen. Daß in dem weit sich öffnenden und vollends in dem flott geschwungenen Runenband ein andres Formgefühl lebt als in den eng parallelen Runenlinealen oder -zollstäben und als in dem Runennetz, das gestreift die ganze Fläche füllt, das ist freilich sicher. Auch in den Eddaliedern lebt ein andres Formgefühl, überhaupt eine andre Stimmung als in der Saga; jene sind gelöster, beschwingter, pathetischer, wie es die Runenbänder von etwa dem Jahre 1000 an immer mehr werden. Die Eddalieder verdanken ihren Geist der Fürstenhalle, die Sagas den ihrigen dem Bauernhof. Schon der festliche Stein von Jellinge, der unter den dänischen so hervorragt, ist ein Königswerk, und daß für die schwedischen mit verwandtem Ethos ebenfalls kriegerisches Herrentum und Siegesräusche etwas bedeutet haben, das geht

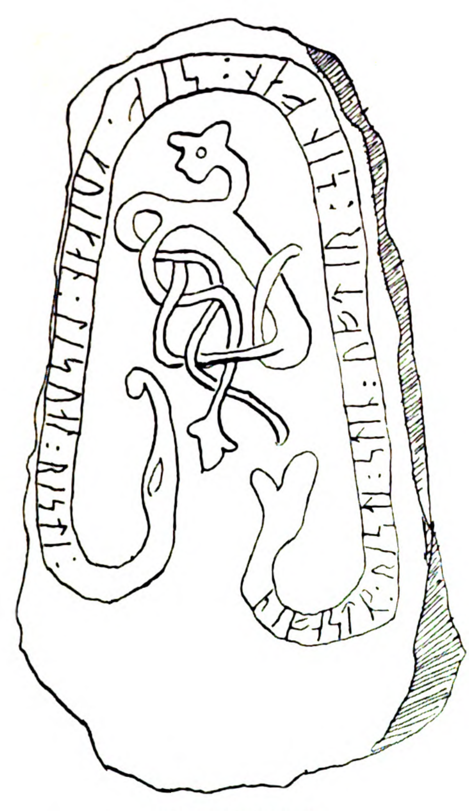


ABBILDUNG 2
STEIN VON LINSUNDA, UPPLAND, SCHWEDEN
AUS: A. BUGGE, VERTERLANDENER JUDFLYDELSE

aus mehrerem hervor, so aus dem Jnhalt mancher Inschriften. Die merkwürdigsten unter diesen sind wohl die Ingvarsteine aus den 1040er Jahren, die in einer Zahl von mehr als 20 die Gegenden um den Mälar zieren. Sie melden von dem Zuge des Königssprosses Ingvar und seiner Gefolgsleute nach Rußland und dem Sarazenenland und von ihrem Fall in der Fremde. Nach den geistreichen Forschungen von Friedrich Braun in Leipzig war Ingvar der letzte Heide aus der uralten Königssippe der Ynglinger, der den Glauben der Väter vor der siegenden Kirche übers Meer flüchten mußte[1].

Auch unter den dänischen Steinen melden mehrere von kühner Wikingtat und Heldentod in der Ferne, und die meisten von diesen zeigen das Randband und dazu besondern Schmuck. Einzelne, deren Inschrift dem nüchternen Zeilenparallelismus huldigt, ornamentieren doch den Kopf ihrer Fläche, sei es durch eine Bandschnecke (so Kolind, Jacobsen Nr. 35), sei es durch ein Schiffsprofil (Sønder Kirkeby, Nr. 88). Besonders stattliche Vertreter der Mehrheit sind der zweite und fünfte Stein von Aarhus. Beide zeigen eine innen gefüllte, groß und sorgsam gehauene Randform mit Schnecken und Bandverschlingungen als festlichem Zierat, der auf dem zweiten Stein in dem hierneben (Abbildung 3) wiedergegebenen kraftvoll-phantastischen Kopfe gipfelt. Im einen Falle ist der geehrte Tote „ostwärts gefallen, als Könige sich schlugen" (was Wimmer auf das Seetreffen bei Svolder ums Jahr 1000 bezieht), im andern heißt er Azur der Sachse (das ist: der Niederdeutsche), Schiffsgenosse des Arne, ein wackerer Bursch, und fiel „als der entschiedenste Unneiding", das heißt als Held ohne Furcht und

[1] Vgl. Verf., Altgermanische Kultur, Leipzig 1925, S. 94. Zwei der Ingvarsteine sind abgebildet bei von Friesen, Upplands runstenar, Uppsala 1913, wo man auch andre schwedische Steine findet.

Tadel. Immerhin ist die sonderbare Ansicht d[…] Kopenhagener Geschichtsschreibers Erik Aaru[…] wonach die friedliche Landmannsnatur der Däne[…] auch durch die Inschriften der Wikingzeit bezeu[…] wird, nicht ohne einen gewissen Wahrheitsker[…] Denn das kriegerische Hochgefühl der schwedische[…] Wikingsteine atmen die dänischen zwar in d[…] sprachlichen Formulierung, aber nicht im Orname[…] talen, so daß man den Geist ihrer schmückende[…] Teile immerhin bäuerlich oder bäuerlich-nüchter[…]

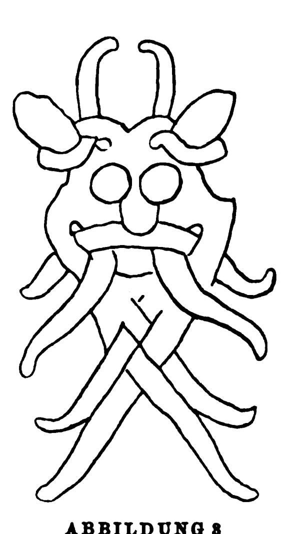


ABBILDUNG 3
KOPF AUF EINEM RUNENSTEIN VON AARHUS, JÜTLAN[…]
AUS: S. MÜLLER, NORDISCHE ALTERTUMSKUNDE

nennen kann — nicht bäuerlich-friedlich, denn kri[…]gerisch ist auch dieses germanische Bauerntum g[…]wesen, so gut wie das altisländische und jed[…] andre. Der Unterschied zwischen Dänen un[…] Schweden, der in jenen Jahrhunderten spürba[…] wird, läuft also hinaus auf dieselbe Differen[…] welche die beiden Brudervölker auch in der Ne[…]zeit zwischen sich wahrzunehmen glauben: d[…] Däne ist schlichter, anspruchsloser, nüchterner un[…] hat weniger Sinn für Form; der Schwede ist inne[…]lich gehobener, dem großen Augenblick und d[…] großen Geste zugetan und neigt zu Prachten[…]faltung und stolzer Haltung.



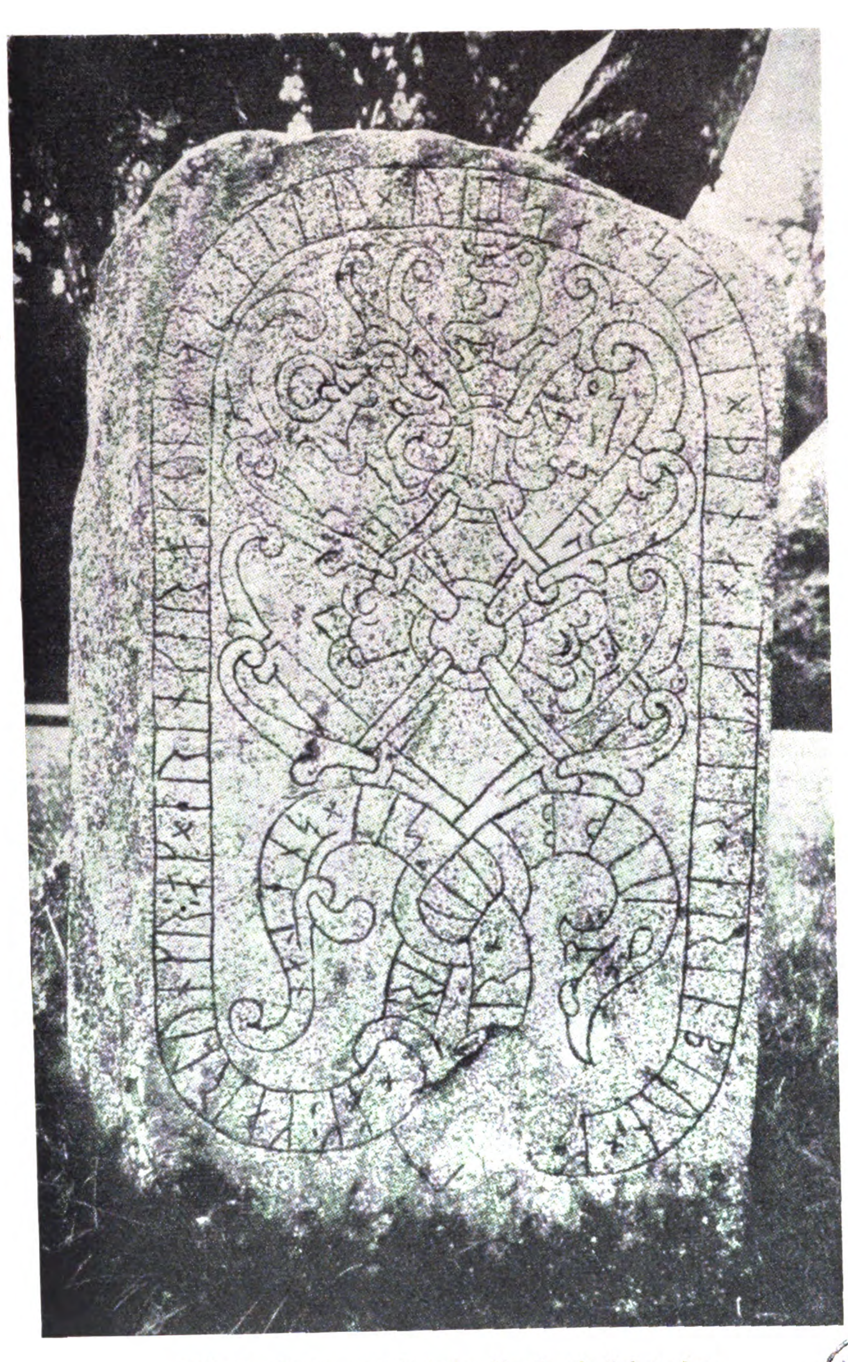


Abb. 5. Stein von Drävle, Uppland, Schweden
(aus: Upplands Fornminnesförenings Tidskrift XXXIX).



Die rund 2000 schwedischen Steine mit jüngeren Runen, die meist dem 11. und 12. Jahrhundert angehören, zeigen eine ungemeine Mannigfaltigkeit in der immer festlich gestimmten Lagerung des Runenbandes. Man kann hier eine Menge Typen unterscheiden, im Anschluß an die schon aufgestellten zwei oder als Unterabteilungen des zweiten. Der Kunsthistoriker Friedrich Plutzar, ein Schüler Strzygowskis, hat in einer eingehenden und vielfach feinsinnigen — leider zugleich flüchtigen und oft unklaren — Arbeit hierüber Rechenschaft gegeben[1]. Er geht nicht bloß den Band- (oder

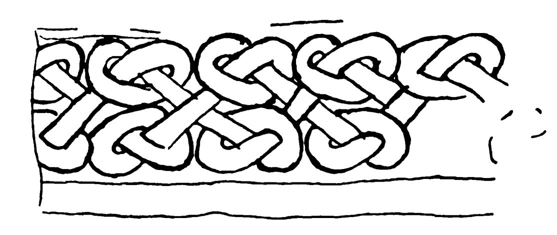


ABBILDUNG 4
BANDVERSCHLINGUNG VOM ALSKOGSTEIN, SCHWEDEN
AUS: A. BUGGE, VERTERLANDENER JUDFLYDELSE

Rahmen-) formen nach, sondern auch denen der Schleife, welche, um die hinaufgeschwungenen unteren Bandenden gelegt, diese in verschiedenen Gestalten zusammenhält und gewöhnlich „irische Koppel" heißt, da man sie seit Sophus Müller aus Irland ableitet; andre glauben an orientalische Herkunft. Diese Koppel bildet mit dem Runenbande eine „Bandverschlingung" oder „Bandverflechtung". Sie tritt nicht selten doppelt auf, so daß nicht bloß unten, sondern auch oben die Bänder verkoppelt sind. Auch manche andre Formen der Bandverschlingung kommen vor. Abbildung 4 zeigt ein besonders entwickeltes Stück dieses Ornaments, das sich auf dem schwedischen Stein von Alskog findet, aber nicht ohne gleichwertige Gegenstücke anderswo ist, z. B. am Holzwerk der kunstgeschichtlich berühmten Kirche von Urnæs am Sognefjord (um 1100)[1]. Als einen von hunderten bringt Abbildung 5 den uppländischen Stein von Drävle mit seiner reich geschmückten Fläche, die in ihrer Mitte ein verziertes Ringkreuz enthält — das ist eine der Formen, in denen das christliche Kreuz auf den Runensteinen auftritt, und die viel mannigfaltiger sind als die südlichen Kreuze (Hakenflecht-, Palmetten-, Radkreuz).

Ähnlich mannigfach sind die Tierformen, zunächst die des Kopfes und Schwanzes am Runendrachen: da gibt es den von oben gesehenen Spitzkopf, den von der Seite gesehenen Kopf mit Blätterschopf oder mit einem Nackenzopf, der die irische Koppel ersetzen kann; es gibt auch Vogelköpfe; bei dem Runenkünstler Öbber — man kennt eine ganze Reihe schwedischer Ritzer — streckt sich der Kopf, und der Schopf legt sich nach hinten, wie bei rasendem Lauf, am ehesten: bei schneidigem Drauflosgehen. Diese Varianten kehren wieder beim freistehenden Schmucktier, wie es zuerst auf dem großen Jellinger Stein erscheint — daher das Tier der Jellinger Rasse genannt —, am schönsten aber wohl auf einem nordischen Runenstein des 11. Jahrhunderts, der sich auf dem Kirchhof von St. Paul in London gefunden hat (Abbildung 6). Den unwirklichen Kopf dieses Fabelwesens hat man „Ringerikekopf" genannt, weil sein Typ in den Arbeiten aus Ringeriker Sandstein wiederkehrt, die in der genannten norwegischen Landschaft und ihren Nachbargebieten vorkommen[1]. Der energische Stilisierungsdrang germanischer Kunst offenbart sich hier

[1] Kuagliga Vitterhets-, Historie- och Antikvitets-Akademiens Handlingar 34, 6; Stockholm 1924.

[1] Siehe die Darstellung des vortrefflichen Kenners Haakon Schetelig im 3. Bande des Prachtwerkes Osebergfundet, Kristiania 1920, S. 316ff.

ähnlich eindrucksvoll wie in den Holzschnitzereien von Oseberg, eindrucksvoller als in den tierornamentalen Metallarbeiten.

Auch schwach stilisierte und geradezu porträt- oder genrehaft wirkende Gestalten sucht man auf Runensteinen nicht ganz vergebens. Sie sind wirklich Ausnahmen, welche die Regel bestätigen, da ihr deutlicher Naturalismus die Stilisiertheit der Normalfiguren überzeugend beleuchtet. Von den acht Steinen, die einst das große — ohne Gegenbeispiel größte — Monument von Hunnestad in Schonen bildeten, trug der eine, jetzt teilweise geborstene, im Innern seines doppelten Runenrahmens das sicher und richtig gezeichnete Profilbild eines Kriegers mit der aufwärts gekehrten Streitaxt über der Schulter; nach Wimmer ein Porträt des Vaters der Brüder, die einander das Denkmal errichtet haben, des Gunnar Hand. Der große Stein von Böksta — südwestlich von Upsala — zeigt als Füllung des hier annähernd kreisförmigen Runenbandes eine roh gezeichnete Jagd: ein speertragender Reiter und ein bogentragender Skiläufer jagen mit Hunden und Falken einen Elch (Abbildung 7; der Stein ist stark beschädigt). Anderswo sind Sagenszenen dargestellt, so — nach v. Friesen — auf dem uppländischen Stein von Altuna unter anderm Tors Fischzug und auf dem Drävle-Stein und am Ramsundsberge Sigurds Drachensieg und Handel mit dem Zwerge Regin. In den beiden letztgenannten — ebenfalls uppländischen — Fällen stellt das Runenband den Drachen Fafnir dar. Der Stein von Drävle zeigt oben Jung Sigurd in der Grube auf Gnitaheide sitzend und den Wurm von unten mit dem Schwerte durchstoßend. Die Ramsunder Zeichnung führt uns außerdem das Roß Grane vor, an den Baum gebunden, auf dessen Zweigen die weissagenden Meisen sitzen, das Braten des Drachenherzens, den enthaupteten Leib Regins und andres aus dem Inhalt der Eddalieder Reginsmál und Fáfnismál, die somit als die Einheit, welche sie sagenmäßig darstellen, auch in Schweden umgegangen sein müssen. So wirft die runische Schmuckkunst auch Licht auf Sittengeschichtliches und auf umstrittene Fragen der Sagen- und Literaturkunde.



ABBILDUNG 6
STEIN VOM ST. PAULS-KIRCHHOF IN LONDON
AUS: A. BUGGE, VESTERLANDENES INDFLYDELSE

Abb. 7. Stein von Böksta, Uppland, Schweden
(aus: O. v. Friesen. Vår första skidlöparbild).

DER CODEX ARGENTEUS UND SEINE NEUESTE AUSGABE

(ANTIKE SCHRIFTORNAMENTIK IN GERMANISCHER PFLEGE)

VON PROFESSOR DR. HELMUT DE BOOR-LEIPZIG

Im Jahre 1927 feierte die Universität Upsala den Jahrestag ihres 450 jährigen Bestehens. Bei der großen Festsitzung in der Aula der Universität wurde dem König von Schweden das erste Exemplar einer neuen Reproduktion des sogenannten Codex Argenteus, der bekannten Prachthandschrift der gotischen Bibel, überreicht, die in Schweden mit allen Mitteln neuzeitlicher Technik ausgeführt worden war. Das große Werk ist allen bedeutenden Bibliotheken der Welt als kostbares Jubiläumsgeschenk übersandt worden. Auch Leipzig ist auf diese Weise im Besitz von 3 Exemplaren. Im Buchhandel ist es dagegen nicht erhältlich. Dem Text ist eine überaus inhaltreiche und für die paläographische und historische Kenntnis des Werkes höchst förderliche Einleitung beigegeben, die aus der Zusammenarbeit des schwedischen Runologen Otto v. Friesen und des jetzigen Direktors der Universitätsbibliothek zu Upsala, Anders Grape, hervorgegangen ist. Sie ist in ihrem paläographisch-historischen Teil lateinisch geschrieben; der technische Teil, der über die Reproduktionsverfahren Rechenschaft ablegt, mußte dagegen englisch abgefaßt werden. Der Foliant enthält außerdem als Beigabe Schrifttabellen, Abbildungen des silbernen Einbandes, den die Handschrift im 17. Jahrhundert erhalten hat, und der Schenkungsurkunde an die Universität Upsala, endlich eine Reihe von Reproduktionen aus nahestehenden gotischen und lateinischen Handschriften.

Neben diesem, wie gesagt, im Buchhandel nicht erhältlichen Monumentalwerk gibt es eine zweite Publikation der wichtigen Einleitung in schwedischer Sprache, begleitet von einigen ausgewählten Blättern der Textreproduktion und der Beigaben in verkleinertem Maßstab. Diese spätere und in Einzelheiten leicht veränderte schwedische Ausgabe erschien unter dem Titel: Om Codex Argenteus, dess Tid, Hem och Öden av Otto v. Friesen och Anders Grape. Med ett Appendix av Hugo Andersson. Uppsala 1928, als Nr. 27 der Veröffentlichungen der Schwedischen Literaturgesellschaft.

Beide Publikationen des Codex bzw. seiner wissenschaftlichen Einleitung sind durch Art, Ort und Sprache ihres Erscheinens nicht geeignet, schnell und gründlich durchzuschlagen und die allgemeine Beachtung zu finden, die sie verdienen. Erst langsam wird mit den Neuauflagen unsrer gotischen Handbücher ihre volle wissenschaftliche Verwertung

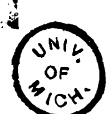
beginnen können, und auch dann wird die paläographisch-schrifttechnische Seite naturgemäß mehr im Hintergrund bleiben. Es scheint mir darum angebracht, an einer Stelle, die diesen Fragen ihr besonderes Interesse zuwendet, die wichtigsten Ergebnisse der neuen schwedischen Forschungen allgemeiner bekannt zu machen und bei dieser Gelegenheit ein kurzes, aber umfassendes Bild des Codex Argenteus als Buch, seiner schriftmäßigen Kunstbestrebungen und seiner Schriftgeschichte zu geben und eine knappe Beschreibung der verwendeten photographischen Methoden anzuschließen. Die Friesen-Grapesche Einleitung ist dabei durchgehends der Grund, auf dem meine Darstellung ruht; denn mir ist es hier nicht um eine Weiterführung der Forschung, sondern um einen Überblick über das Gewonnene nach seiner schriftkundlichen Seite hin zu tun.

Die Handschrift der Bibliotheca Carolina in Upsala, die wir Codex Argenteus zu nennen pflegen, verdient die höchste Aufmerksamkeit nicht nur von seiten der Sprachforschung und Literaturgeschichte, sondern auch von seiten der Buch- und Schriftkunde, zu deren größten Schätzen sie gehört. Sie ist, abgesehen von ein paar kurzen gotischen und südskandinavischen Runeninschriften das früheste Schriftwerk in germanischer Sprache überhaupt, und sie ist jedenfalls das bei weitem älteste germanische Buch, das wir besitzen. Mögen Teile der alten isländischen Literatur, namentlich der Edda, stofflich in ein ähnlich hohes Alter hinaufreichen, wie unser Codex des beginnenden 6. Jahrhunderts, mögen sie als Zeugnisse vorchristlichen germanischen Geisteslebens inhaltlich altertümlicher und wichtiger sein als diese Teile einer gotischen Bibelübersetzung, so sind sie als Buch jedenfalls unvergleichlich jünger. Hunderte von Jahren vor den ältesten angelsächsischen und deutschen Handschriften in heimischer Sprache steht jenes *gotische* Werk in fast völliger Vereinzelung da[1] und wird so der erste wesentliche Zeuge dafür, daß sich Germanen die Hilfsmittel der antiken Kultur, Pergament, Feder und Schreibfarbe angeeignet haben, um sich die Güter schriftlicher Bildung zuzuführen, und es wird damit zu dem frühesten Symbol der Einschmelzung christlich-antiken Bildungsgutes in das aufnahmefähige germanische Volkstum, jenes Prozesses also, der hinfort die weitere Entwicklung der germanischen Kulturwelt zeichnet und bestimmt.

Der Name unsrer Prachthandschrift „Codex Argenteus" begegnet zuerst bei dem gelehrten Holländer Bonaventura Vulcanius in seinem Werk: De literis et lingua Getarum sive Gothorum, Leiden 1597. Er bezieht sich auf die Silberfarbe, die zur Herstellung der Schrift verwendet worden ist. Vermutlich wird der Klang dieses Namens die Veranlassung gewesen sein, daß der Codex einen silbernen Einband erhielt, als sein wahrer Wert in Schweden erkannt worden war. Es ist ein reich verzierter Band der späten Renaissance- oder frühen Barockzeit, die man in Schweden noch weniger als anderswo scheiden kann. Er ist das Werk des schwedischen Hofgoldschmiedes Hans Bengdtsson Sellingh, der es nach dem Entwurf des berühmten, die schwedische

[1] Außer dem Codex Argenteus besitzen wir nur spärliche Reste des gotischen Schrifttums, die alle dem gleichen Kreis kirchlicher Literatur der Übersetzung und Auslegung der Bibel angehören. Es sind Bruchstücke und Blätter — zum Teil Palimpseste — die den Bibliotheken in Mailand, Turin, Wolfenbüttel und Gießen angehören, und die in den geläufigen gotischen Handbüchern aufgezählt sind. Sie stehen dem Codex Argenteus zeitlich und schrifttechnisch nahe, wenn sie auch zum Teil einen etwas älteren Typus darstellen. Aber keine dieser Handschriften bietet von unserm Standpunkt der künstlerischen Buchform aus etwas Bemerkenswertes.

Abb. 1. Codex argenteus Seite 51 (Joh. VI, 60–66), (Fluoreszenzmethode).



Bildkunst des späteren 17. Jahrhunderts beherrschenden Malers David Klöcker (später geadelt als Ehrenstrahl) in getriebener Arbeit ausführte. Die Vorderseite, die wie ein allegorisches Blatt wirkt, zeigt im Vordergrund den geflügelten Genius der Zeit, der eine Grabplatte aufhebt, um die nackte Gestalt der Wahrheit emporsteigen zu lassen. Sie hält in der einen Hand den Codex Argenteus, mit der andern weist sie rückwärts, wo an einem Schreibpult Ulfilas in bischöflichem Ornat an seiner Übersetzung arbeitet. In der linken oberen Ecke tragen Amoretten ein Medaillon mit der Inschrift: „Ulphila redivivus et patriae restitutus cura M. G. Dela Gardie R. S. Cancellarij Anno 1669." Die Rückseite zeigt das prächtig ausgeführte gräflich de la Gardiesche Wappen.

Mit diesem Einband und seinem Stifter Magnus Gabriel de la Gardie — dem Kanzler und Günstling Kristinas von Schweden — sind wir bei dem letzten und ruhigsten Teil der Geschichte unsres Codex angekommen. Seit 1669 ruht er im Verwahr der Bibliothek zu Upsala; 1702 entging er mit den übrigen unbezahlbaren Handschriftenschätzen der Bibliothek mit genauer Not dem großen Brande der Stadt. Im 19. Jahrhundert wurden zehn Blätter durch einen ungetreuen Beamten entwendet, nach 25 Jahren aber in seinem Besitz wieder aufgespürt. Sonst hat er nur zu wissenschaftlichen Zwecken die Bibliothek verlassen. Die Schicksale der Handschrift vor 1669 können wir nur etwa ein Jahrhundert lang zurückverfolgen. Ihr schwedischer Teil beginnt damit, daß General Wrangel sie 1648 mit der Kriegsbeute von Prag nach Schweden bringen ließ, die letzte große Ladung jenes etwas primitiven Kulturimports, den das bildungshungrige Schweden Gustav Adolfs und Kristinas in Gang gesetzt hatte und auf dem es in eifriger geistiger Arbeit eine tiefergehende und großzügige Renaissancekultur aufbaute. Zwischen 1648 und 1669 verließ der Codex Argenteus Schweden noch einmal auf eine sehr charakteristische Weise. Königin Kristina von Schweden, ein äußerst bezeichnender Typ der gelehrten Frau in der Renaissancezeit, ungewöhnlich begabt, ungemein durstig nach allen Wissensquellen der Zeit, erfüllt von der rücksichtslosen Lebenshast ihrer Zeit, aber gebrochen in dem moralischen und gefühlsmäßigen Gleichgewicht des Daseins, hatte — das Bild italienischer Renaissancehöfe vor Augen — ein gleiches Zentrum höchster Zeitbildung um ihre Person versammeln wollen und teils aus Mangel an heimischen Kräften, teils aus dem bezeichnenden Gefühl der Universalität der Bildung, glänzende Repräsentanten der internationalen Wissenschaft zu sich gerufen. Unter ihnen mögen Samuel Pufendorf und Cartesius hier genannt sein. Auch die beiden gelehrten Holländer, Nicolaus Heinsius und Isaac Vossius, damals noch jung und am Anfang ihrer ruhmvollen Bahn, waren als Vertreter humanistischer Gelehrsamkeit nach Stockholm gekommen und hatten hier insbesondere die königliche Bibliothek zu verwalten. Als Kristinas Übergang zum Katholizismus, ihr daraus folgender Thronverzicht und ihre Übersiedlung nach Rom zugleich auch das künstliche Gebilde ihres Renaissancehofes schnell und gründlich zerstörte, verließ auch Vossius und mit ihm der Codex Argenteus Stockholm und Schweden. In dem langen Streit über Vossius' Verhalten in diesem Falle ist die neuere schwedische Forschung[1] entschieden geneigt, ihn

[1] Harald Wieselgren, Drottning Kristinas Bibliothek och Bibliothekarier före hennes bosättning i Rom. Kgl. Vitterhets-Historie- och Antikvitetsakademiens Handlingar 33, 1901. A. Grape, De la Gardie, Vossius och Codex Argenteus. Symbola Litteraria, Hyllningsskrift till Uppsala Universitet vid Jubelfesten 1927, S. 133f.

von dem Verdacht unrechtmäßiger Aneignung zu reinigen, und in der Reihe von Manuskripten, die er von Schweden mitnahm, den berechtigten Ersatz für unbezahlte Arbeitsleistung im Dienst der Königin zu sehen. Weder die königliche Schuldnerin, noch der gelehrte Gläubiger kannten damals den Wert der Handschrift. In Holland war es denn auch, daß der Codex zuerst der Forschung voll zugänglich gemacht wurde; Vossius' gelehrter Oheim, Franciscus Junius der Jüngere, war der erste, der eine tiefere Einsicht in den Wert der Handschrift hatte. Die freilich zum Teil unrichtige Ordnung der verwahrlosten Blätter, die Abschrift des Textes und schließlich die erste Ausgabe von 1665 sind die Früchte seiner Arbeit, philologisch wie typographisch eine hervorragende Leistung. Die zahlreichen Randglossen im Codex (vergleiche Tafel 2) stammen von Junius' Hand. Indessen war der Codex Argenteus, noch ehe diese Ausgabe ans Licht trat, wieder nach Schweden zurückgekehrt. Nach recht spannenden geschäftlichen Verhandlungen zwischen Vossius und dem Beauftragten des Grafen M. G. de la Gardie, die bei einem Kaufpreis von 500 Reichstalern endeten, und nachdem die Handschrift bei einem Schiffbruch noch einmal ernsthaft in Gefahr geraten war, kam sie im Herbst 1662 wieder in Stockholm an — patriae restitutus, wie der Einband berichtet.

Über die schwedische Zeit kommen wir nicht weit zurück. Es ist allgemein bekannt, daß der Codex aus dem Benediktinerkloster Werden an der Ruhr stammt. Dagegen ist die geläufige Vorstellung unrichtig, daß seine Überführung nach Prag eine Sicherheitsmaßnahme in den Gefahren des beginnenden Dreißigjährigen Krieges gewesen sei. Denn bereits vor 1600 befand sich die Handschrift im Besitz Kaiser Rudolfs II., und es ist anzunehmen, daß sie ein Geschenk des Klosters an den Kaiser gebildet hat, von dessen starkem Sammlerinteresse jedermann wußte. Doch ist die Handschrift bereits vor ihrer Übersiedlung nach Prag beachtet worden; seit der Mitte des 16. Jahrhunderts tauchen in der philologischen Fachliteratur Angaben und kurze Textproben aus dem Codex Argenteus auf, deren Einzelheiten uns hier nicht interessieren. Hinter diesen hundert Jahren aber, von etwa 1560 bis 1660, liegt die tausendjährige Geschichte der Handschrift im Dunklen, und nur ungefähre Vermutungen lassen sich über den Weg aufstellen, den sie von ihrer norditalischen Heimat in das westfälische Kloster gewandert ist.

Wer sich im Ausstellungssaal der Universitätsbibliothek von Upsala zum erstenmal dem dort ausgelegten Blatt des Codex Argenteus gegenübersieht, wird sich eines Gefühls der Enttäuschung nicht erwehren können. Der suggestive Name der Handschrift, ihre einzigartige Seltenheit und nicht zuletzt die Beschreibungen und wohlgemeintem Bildtafeln in populären Werken, die die Prachtwirkung wieder hervorzaubern wollen, auf die unsre Handschrift sichtlich einst berechnet war, haben die Erwartung hoch gespannt. Statt dessen stehn wir nun vor einem Blatt, das schon in seinem kleinen Quartformat enttäuscht, und das erloschene und halb zerstörte oder schwärzliche Schriftzüge auf schmutzig grau-rosa Grunde zeigt. Es gehört viel Phantasie dazu, um die überdeutlichen Spuren hohen Alters und jahrhundertelanger Vernachlässigung aus dem Bilde fortzudenken und sich eine Vorstellung von dem Aussehen der Handschrift zu machen, wie sie frisch die Schreibstube verließ. Indessen war sie sicherlich zu ihrer Zeit eine hervorragende Leistung auf dem Gebiet der Buchkunst, wenn auch in der etwas aufdringlichen Pracht ihrer Ausstattung eine gewisse Barbarisierung des

Geschmacks unverkennbar ist. Die Handschrift war – um ein paar sachliche Bemerkungen vorwegzunehmen – keine ganze Bibel, sondern ein Evangeliarium; sie enthielt nur die vier Evangelien in der sonderbaren Reihenfolge Matthäus, Johannes, Lukas, Markus, das heißt sie stellte die beiden einem Jünger Jesu zugeschriebenen Evangelien voran. Diese Anordnung ist für die Bestimmung von Zeit und Ort der Handschrift bedeutsam. Wenn man die Handschrift als Wulfilas Bibel bezeichnet, so gilt dies nur in dem Sinne, daß der Text von dem Gotenbischof stammt. Seine Übersetzertätigkeit fällt in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts, in die lange Zeit (341–383), da er als Bischof unter seinen Westgoten wirkte. Unsre Handschrift dagegen ist ostgotischer Herkunft und in der Zeit Theoderichs des Großen in einer Schreibstube Norditaliens, vielleicht in Ravenna, entstanden, stammt also aus der Wende des 5. und 6. Jahrhunderts.

Wulfila war jedoch nicht nur der Übersetzer des Textes, sondern zugleich auch der Schöpfer der gotischen Schrift, die im Codex Argenteus und den übrigen gotischen Bibelhandschriften verwendet wird. Es war eine bedeutsame Leistung auf dem Gebiet der Schrifttechnik, die gleich viel Kenntnis der antiken Tradition wie der phonetischen Sonderbedürfnisse der gotischen Sprache verrät. Der Entwicklungsgang der gotischen Schrift ist nach v. Friesens heute vorherrschender Meinung[1] der, daß Wulfila die vorhandene gotische Runenschrift zum Gebrauch als Handschrifts-Unziale unter starker Benutzung griechischer Muster und Vorlagen umgebildet hat. Dies war um so leichter möglich, als auch die Runenschrift selbst eine gotische Erfindung ist, die sich in erster Linie auf die cursiven Formen des griechischen und für einzelne Zeichen auch des lateinischen Alphabetes stützt und die im zweiten nachchristlichen Jahrhundert in den Gegenden des Schwarzen Meeres zustandegekommen ist[1]. Ohne hier auf jüngst erhobene Einwände gegen v. Friesens Runentheorie einzugehen, gebe ich jetzt nur das wieder, was für die gotische Schrift wesentlich ist. Sie muß als eine besondere Entwicklungsform der griechischen betrachtet werden, die sich als Runenschrift von der griechischen Cursive abzweigte und nun als Buchschrift der griechischen Unziale erneut angeglichen wurde. Die geringen Veränderungen, die das gotische Alphabet in der Zeit zwischen Wulfilas erster Übersetzung und dem Codex Argenteus wahrscheinlich durchgemacht hat, können dabei unberücksichtigt bleiben.

Der Codex Argenteus stellt sich als Handschriftentyp ohne weiteres in die Gruppe der sauber und gleichmäßig geschriebenen Unzialen, die namentlich aus den paläographischen Veröffentlichungen biblischer Handschriften bekannt sind. Er zeichnet sich wie jene durch gutes Augenmaß für die Größenverhältnisse und ein geschmackvolles Abwägen der Beziehungen von Höhe, Breite und Dicke aus. Wie wir später in der Anordnung des gesamten Schriftbildes einen ausgesprochenen Sinn für harmonische Verhältnisse feststellen werden, so kann man das gleiche auch für den einzelnen Buchstaben behaupten. Die Piktur ist so gleichmäßig und sorgfältig, daß ein hervorragender schwedischer Forscher, der berühmte Rechtshistoriker und Sprachforscher Johannes Ihre (1707–1780)[2], auf den Gedanken verfallen konnte, die Schrift sei nicht mit

[1] Vgl. v. Friesen, Gotische Schrift in Hoops Reallexikon der germanischen Altertumskunde.

[1] Vgl. v. Friesen, Artikel Runen in Hoops Reallexikon der germanischen Altertumskunde.

[2] Ihre hat sich auch um die Lesung, Deutung und Veröffentlichung des Codex Argenteus die größten Verdienste erworben.

dem Schreibrohr geschrieben, sondern mit heißen Stempeln aufgepreßt, also ungefähr in der Technik der Goldtitel auf unsern Bucheinbänden hergestellt. Diese Ansicht hat lange Zeit einen gewissen Anklang gefunden, und es bedarf in der Tat einer recht eingehenden Einzelbetrachtung der Buchstabenformen, um sich klarzumachen, daß keine mechanische, sondern eine handschriftliche Herstellung vorliegen muß. Die Schrift bleibt die ganze Handschrift hindurch überaus gleichmäßig. Man hat darum bisher den Codex Argenteus stets für das Werk eines einzigen Schreibers gehalten, und erst die eingehende Spezialuntersuchung durch Anders Grape hat die Arbeit zweier Hände an ihm festgestellt. Dem ersten Schreiber gehören die beiden ersten Evangelien, Matthäus und Johannes, dem zweiten Lukas und Markus an.

Abgesehen von dieser Sauberkeit der Piktur ist in die Schriftform als solche kein Ziergedanke verlegt. Insbesondere fehlt alles, was wir als Initiale bezeichnen könnten, oder vielmehr, es bleibt in den allerbescheidensten Anfängen stecken. Und auch diese haben ihre Aufgabe allein in der einteilenden Verdeutlichung des Schriftbildes; sie bedeuten keinen Ansatz zu arabeskenmäßiger Verzierung, und noch viel weniger heben sie die Initiale zu einer gesonderten künstlerischen Behandlung aus dem gesamten Schriftbild heraus. Es handelt sich lediglich um eine geringe Vergrößerung normaler Buchstaben und eventuell deren Heraustreten aus dem Schriftspiegel auf den Rand an solchen Stellen, die von besonderer Bedeutung für die Einteilung sind (vergleiche Tafel 2). Am häufigsten und nur dort regelmäßig ist solche Vergrößerung der Buchstaben am Anfang einer neuen Sektion, wenn mit ihr zugleich eine neue Zeile beginnt. Nur dann nämlich bleibt ihnen genügende Bewegungsfreiheit, weil sie aus dem starren Liniensystem des normalen Schriftbildes heraustreten können. Da der Eingang jeder Sektion mit goldener Schrift geschrieben ist, so kommen diese vergrößerten Buchstaben nur in Gold vor. Auch wo innerhalb der oft sehr umfänglichen Sektionen ein Sinnes- oder Satzabschnitt mit dem Zeilenende zusammenfällt, kann der einleitende Buchstabe des neuen Komplexes gelegentlich vergrößert werden. In diesem Fall ist er natürlich silbern. Ein besonderes Interesse haben einige seltene, aber regional zusammengedrängte Fälle andrer Art, weil sie geeignet sind, die Schriftgeschichte des Codex Argenteus aufzuklären. Das ist einmal eine Gruppe von vier Fällen im Anfang des Lukasevangeliums, wo der erste Buchstabe einer neuen Seite unabhängig von der Einteilung vergrößert ist, eine Gewohnheit, die sich in lateinischen Handschriften des 4. und 5. Jahrhunderts wiederfindet und die vielleicht auf die Vorlage des Codex Argenteus zurückgeführt werden kann. Zweitens ist es die gelegentlich in den Anfangskapiteln des Matthäus auftretende Erscheinung, daß ein Sektionseinsatz auch innerhalb einer Zeile mit einer vergrößerten Type ausgezeichnet wird. v. Friesen glaubt hier die Einflüsse eines etwas jüngeren Schreibgebrauches feststellen zu können, der dem Schreiber bereits geläufig war, während seine Vorlage, die er kopierte, noch konservativer an der Einschränkung der vergrößerten Buchstaben auf den Zeilenanfang festhielt. Unzweifelhaft liegt in der vollendeten Gleichförmigkeit der Buchstaben, die durch ein pedantisch genaues Liniensystem erzwungen wird, ein bewußter künstlerischer Zug, und es bezeichnet einen erzogenen Geschmack, daß man auch die geringe Auflockerung des strengen Schriftbildes durch vergrößerte Buchstaben im Innern der Zeile für die Prachthandschrift nicht zuließ.

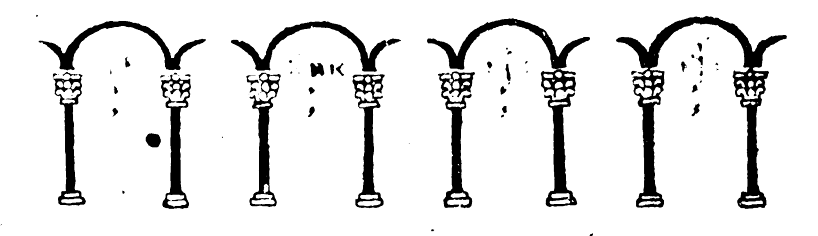
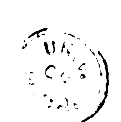


Abb. 2. Codex argenteus Seite 65 (Joh. VII, 52; VIII, 12—17), (Fluoreszenzmethode).



Auch sonst fehlen alle Ansätze zu einer ornamentalen Auswertung des eigentlichen Schriftbildes. Seine besondere Schönheit und sein eigner Reiz liegt vielmehr in der wohlabgemessenen architektonischen Aufbauform. Die Seiten sind äußerst sorgfältig liniiert, und zwar ehe die Blätter geknifft und lagenweise zusammengefaßt worden sind. Das Liniensystem wurde mit einem scharfen Instrument in das Pergament eingeritzt, so daß es auf der einen Seite vertieft, auf der andern erhaben erscheint; auf der Reproduktion ist der Unterschied deutlich zu beobachten. Es besteht aus Randumrahmung und Zeilenlinien. Die Randumrahmung umschließt ein Rechteck von 13×21 cm. Die Zeilenlinien bilden zwei Systeme, ein oberes mit 40 Linien von 4 mm Abstand für den eigentlichen Text und ein unteres mit 11 Linien von 3 mm Abstand für die Parallelkolumnen. Für die Schrift stehen zwischen den 40 Linien also 39 Räume von je 4 mm Höhe zur Verfügung, die abwechselnd als Schriftzeile und Spatium verwendet werden. So erhalten wir 20 Schriftzeilen von 4 mm Buchstabenhöhe, die durch 19 Spatien von genau der gleichen Höhe getrennt sind. Dieser starre Wechsel genau gleicher Schrift- und Spatienräume führt indessen nicht zu einer Isolierung der einzelnen Zeile. Vielmehr greifen fortgesetzt über oder unter die Zeile ragende Buchstaben in die Leere der Spatien ein und verbinden die Zeilen miteinander, so daß die ganze Einteilung zu einem wohl strengen und einfachen, aber in seiner Starrheit gemilderten Rhythmus führt. Die gesamte, von den vier Randgrenzen umschlossene Schriftfläche aber ist mit bewußter harmonischer Architektonik fast haarscharf nach dem Goldenen Schnitt aufgebaut und verrät darin am stärksten die künstlerische Überlegung, die an das Schriftbild gewendet ist. Die mit dem Codex Argenteus nächst verwandten und sicher nach seinem Vorbild geschaffenen lateinischen Bibelhandschriften Codex Brixianus (vergleiche Tafel 4) und Rhedigerianus lassen dieses feine Empfinden für architektonischen Aufbau vermissen. Der Vergleich mit ihnen zeigt erst richtig die künstlerische Reife des gotischen Schriftwerkes, und in der Tat: verbindet man diese Einsicht in den harmonischen Aufbau von Seite und Zeile mit den oben charakterisierten klaren, sorgfältigen, wirklich wie mit Stempeln gereihten Buchstaben, so kann man sich dem Eindruck einer würdigen Buchkunst von klassischer Einfachheit nicht entziehen.

Die Schmuckformen sind dagegen aus dem Schriftbild herausgedrängt und der Umrandung vorbehalten. Auch hier freilich suchen wir vergebens nach einer ornamentalen oder auch nur quantitativen Ausnutzung der Über- und Unterschriften. Wir haben zu scheiden zwischen Kolumnenrubriken und Evangelien-Überschriften. Kolumnenrubriken sind nicht auf allen Seiten angebracht, sondern nach einem gewissen System verteilt. Auf der linken Seite steht mitten über der Schriftkolumne in etwas kleineren Buchstaben das Wort þairh (= durch), auf der rechten der Name des Evangelisten in Abkürzung. Diese Art der Rubrizierung entspricht griechischem Schreibgebrauch, die Kolumnenüberschriften vom Typ *Κατα Μαϑϑαιον* entsprechend über dem Text anbringt. Die Rubrizierung erfolgt in gewöhnlicher Schrift; kein Ansatz zu einer künstlerischen Umformung der Wörter oder einer arabeskenmäßigen Umrahmung ist gegeben.

Die Evangelien-Überschriften, von denen die zu Lukas und Markus bewahrt sind, zeigen dieselbe lakonische Einfachheit und künstlerische Einsilbigkeit. Sie stehen dort, wo sonst die Kolumnenrubriken zu stehen pflegen, und geben in derselben,

ein wenig kleineren Schrift an, daß ein neues Evangelium beginnt (aivaggelio þairh lukan anastodeiþ). Das einzige, was als Ornament angesprochen werden kann, sind zwei kleine, pfeilähnliche Abschlußfiguren, die die Überschrift am Anfang und Ende einrahmen. Und dann setzt der Text sofort am Rande ein und ist mit seiner Goldschrift und dem etwas über den Rand hinausgezogenen und vergrößerten Einsatzbuchstaben in nichts von jedem andern Sektionsanfang verschieden. Die entsprechenden Schlüsse der Evangelien sind uns leider nicht erhalten, so daß wir über die Art der Schlußbezeichnung und der Subscriptio nichts Bestimmtes aussagen können. Ihr Aussehen in andern gotischen Bibelhandschriften und im Codex Brixianus (vergleiche Tafel 4) läßt aber vermuten, daß sie vielleicht auch im Codex Argenteus durch vergrößerte Buchstaben und geräumigere Schrift ausgezeichnet gewesen sind.

Wesentlich für die ornamentale Wirkung des Codex Argenteus ist vielmehr erstens die Ausstattung des seitlichen und unteren Randes und zweitens das Material, das zur Herstellung der Handschrift verwendet worden ist.

Die Behandlung des Randes lenkt unsre Aufmerksamkeit auf zwei verschiedene Erscheinungen: die Sektionsziffern, die stets am linken Seitenrand stehen, mag er nun innerer oder äußerer Rand sein, und das Verzeichnis der Parallelstellen, das unter dem Text angebracht ist. Die Sektionsnummer wird mit den gotischen Zahlzeichen wiedergegeben, das heißt mit Buchstabenzeichen, die genau dem griechischen Brauch entsprechend als Zahlzeichen verwendet werden. Sie erhalten eine ornamentale Einrahmung einerseits durch je einen einfachen, oft zu einem kleinen Schnörkel ausgezogenen Punkt vor und hinter der Ziffer und dann durch eine Reihe von parallelen Horizontalstrichen über und unter der Zahl, die, in der Größe gleichmäßig abnehmend, zwei mit der Basis gegeneinander gewendete Pyramiden bilden und an den Spitzen mit einem S-förmigen oder zickzackförmigen Schnörkel abschließen (vergleiche Tafel 1). Zuweilen können die Strichpyramiden mit oder ohne Raumnot unentwickelt bleiben (vergleiche Tafel 1, Ziffer 1 u. 2 von oben); auch formen die beiden Schreiber sie ein klein wenig verschieden. Aber im ganzen ist diese einfache und doch elegante Randornamentik sehr gleichmäßig durchgeführt. Den Hauptschmuck bilden indessen die unter dem Text geschriebenen Parallelstellen-Verzeichnisse. Sie nehmen das untere, engere System von elf Linien in Anspruch, das wir weiter oben Seite 17 beschrieben haben. Hier erheben sich, nicht miteinander verbunden, vier von einem Säulenpaar getragene Rundbögen als rein ornamentale Umrahmung der Zifferntabellen. Auf einem doppelten Fuß ruht ein schlanker Säulenschaft, der wieder ein reich verziertes korinthisches Kapitäl mit einer ebenfalls verzierten Schlußplatte trägt. Von hier aus wölbt sich ein ziemlich flacher Rundbogen zu der Geschwistersäule hinüber. Neben diesem geschlossenen inneren Bogen sitzen auf den Schlußplatten die Ansätze nach außen leitender Bögen auf, die aber unter der Höhe der inneren Rundbögen abbrechen und als hornartige gebogene Auswüchse erscheinen, die den Nachbaransatz weder erreichen, noch in ihrer Kurvenführung darauf berechnet sind, wie der Teil einer Bogenbrücke zum benachbarten Säulensystem zu wirken. Vielmehr würden diese Außenbögen, wenn sie weiter fortgesetzt würden, einander in einem Winkel schneiden. Die schon mehrfach genannten lateinischen Schwesterhandschriften des Codex Argenteus, Brixianus und Rhedigerianus haben die Ansätze in der Tat bis zur

Verbindung durchgezogen, sind aber charakteristischerweise nicht zu einer bogenförmigen, sondern zu einer giebelförmigen Verbindung der einzelnen Säulensysteme gelangt (vergleiche Tafel 4).

Die Paralleltafeln sind wie die Schrift selbst mit größter Genauigkeit ausgeführt und nähern sich schablonenmäßiger Gleichheit. Sie verdanken ihre Exaktheit der wohlberechneten Einpassung in das Liniensystem, auf das sie aufgetragen sind. Jedes Teilchen hat ein für alle Male seinen bestimmten Platz auf den Linien. Die Rundbogen z. B. setzen genau zwischen der dritten und vierten Linie von oben ein und berühren gerade die oberste Linie. Die hornartigen Seitenbögen reichen dagegen nur bis zur zweiten Linie usw. In dieser Säulenumrahmung stehen die Namen der vier Evangelisten mit dekorativen Namensmonogrammen in Goldschrift. Am weitesten links steht jeweils der Name des Evangelisten, dem der betreffende Text zugehört, darauf folgen die drei andern in der Reihenfolge der Handschrift. Unter den Monogrammen sind in Silberschrift die in Betracht kommenden Sektionszahlen eingetragen, so daß die erste Tafel zugleich ein Inhaltsverzeichnis des darüber stehenden Textes bildet, während die drei andern einen synoptischen Überblick über das Vorkommen derselben Erzählung in den andern Evangelien gewähren.

Die ganze Anordnung stimmt mit dem eigentlichen Schriftbild gut überein. Jede Tafel bildet eine geschlossene Einheit für sich und bleibt ohne direkte Verbindung mit den Nachbarn. Dennoch aber öffnen die äußeren Bogenansätze eine Perspektive nach beiden Seiten und lassen die einzelne Tafel als ein ideelles Glied einer fortlaufenden Kette erscheinen. Wie bei der Anordnung der Zeilen ist die strenge Einzelgliederung nicht aufgehoben, aber doch in glücklicher Weise von dem Gefühl völliger Isolierung der einzelnen Teile entlastet. Endlich ist jedes einzelne Bogensystem gleich dem gesamten Schriftbild der Seite annähernd nach dem Goldenen Schnitt aufgebaut und wiederholt so im kleinen die Proportionen, die der Seite als Ganzem eignen. Soviel ornamentaler also dieser untere Teil der Seite auch ausgestattet ist wie das Schriftbild selbst, so gliedert es sich doch in die architektonisch betonten Absichten des Gesamtbildes ein und fördert sie, anstatt sie, wie es leicht kommen könnte, zu stören.

Zu den bisher geschilderten, im eigentlichen Sinne schriftmäßigen Ausdrücken einer künstlerischen Freude am Buch, die wir als architektonisch und harmonisch erkannten, tritt als weiterer Schmuck das reiche und sorgfältig behandelte Material. Das Pergament — offenbar ausgesuchte Stücke — ist mit einem Purpur eingefärbt, der ursprünglich in Nuancen zwischen dunklem Rot und Rotviolett gespielt haben dürfte, wenn auch heute von der ursprünglichen Kraft der Farbe nur noch wenig zu merken ist und sie einer graubleichen Mißtönung Platz gemacht hat, die die Seiten wie ausgewässert erscheinen läßt. Die beiden farbigen Tafeln, die dem neuen Reproduktionswerk vorangestellt sind, geben noch immer eine sehr vorteilhafte Vorstellung von dem heutigen Zustand des Codex. Wie sorgfältig die Behandlung des Pergaments gewesen ist, geht aus der Beachtung der feinen Unterschiede hervor, die sowohl in der Struktur selbst als auch in der Empfänglichkeit für den Farbstoff und damit in der Nuancierung der Farbwirkung zwischen den beiden Seiten des verarbeiteten Kalbfelles, zwischen Innen- oder Fleischseite und Außen- oder Haarseite bestehen. Die einzelnen Blätter sind so aufeinandergelegt, daß sich stets zwei Seiten gleicher Struktur berühren, also Fleischseite auf Fleischseite, Haarseite auf Haarseite, so daß beim Aufschlagen

des Buches stets zwei Seiten gleicher Struktur und möglichst geringer Farbabweichung vor dem Beschauer liegen.

Auf diesem leuchtend farbigen Grund ist der Text mit Gold- oder Silberschrift eingetragen. Auch hier ist namentlich in den Hauptpartien, die mit Silber geschrieben sind, von der alten Pracht nicht mehr viel übrig. Die Metallfarbe haftete weniger fest als andre Tinte und ist partienweise ganz abgesplittert, so daß die Buchstaben dort heute nur noch an den Eindrücken im Pergament oder an andern indirekten Spuren kenntlich sind. Wo die Schrift selbst erhalten geblieben ist, hat die Silbertinte durch Oxydation ihre alte Schönheit verloren und ist schwarz geworden, während die Goldschrift ihre matte Leuchtkraft weit besser bewahrt hat. Silber und Gold verteilen sich im Schriftbild so, daß für den normalen, fortlaufenden Text Silber verwendet ist. Die gleiche Farbe zeigen die Sektionsziffern am Rande samt ihrer ornamentalen Umrahmung, die Ziffern in den Paralleltafeln, die Kolumnenrubriken und die Überschriften der Evangelien. Die Goldschrift dagegen wird für die Anfangsworte jeder Sektion verwendet und steht damit im Dienst der Texteinteilung. Ferner sind die Evangelistenmonogramme der Paralleltabellen golden. Der Umfang des Goldtextes wechselt nach den Zufällen des Sektionseinsatzes. Er beginnt mit dem ersten Wort der neuen Sektion und endet mit dem Schluß der betreffenden Zeile, erfüllt sie also ganz nur in den Fällen, wo Sektionsbeginn und Zeilenbeginn einmal zusammentreffen und nimmt sonst nach den Zufällen des Textverlaufs immer wechselnde Stücke in Anspruch. Nur wenn der Anfang einer Sektion so ungünstig liegt, daß er mit dem Ende einer Zeile zusammenfällt und also für den Goldtext ein gar zu unbedeutendes Stück verbliebe, wird auch noch die ganze nächste Zeile in goldener Schrift geschrieben. Endlich wird der Anfang eines neuen Evangeliums dadurch hervorgehoben, daß die ersten drei Reihen in goldener Schrift geschrieben werden.

Man sieht aus dieser ganzen, hier geschilderten Verteilung der beiden Schriftfarben, daß für ihre Auswahl keine künstlerischen Gesichtspunkte maßgebend gewesen sind, es sei denn, daß man die Abwechslung in dem kostbaren Material und die damit erzielte Steigerung der Pracht schon als eine, freilich recht primitive, künstlerische Absicht betrachten will. Der Farbwechsel ist jedenfalls in erster Linie Einteilungsprinzip. Denn wenn eine stufende und gliedernde Wirkung vom künstlerischen Standpunkt aus erstrebt gewesen wäre, so wäre die seltenere Goldfarbe in erster Linie für die ornamental oder schreibtechnisch herausgehobenen Teile verwendet worden. Ich denke dabei besonders an Überschrift und Kolumnenrubriken. Statt dessen nimmt aber gerade der eigentliche Text mit seinem ehernen Zeilengleichlauf die Goldpartien in sich auf, ohne daß er sie zu seiner eigenen inneren Gliederung verwendet. Rein mechanisch bestimmen Sektionsanfang und Zeilenende Beginn und Schluß des goldenen Textes, der sich also unsymmetrisch, nach sachlichen, nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten über den Schriftraum verteilt. Insbesondere zeigt das Übergreifen der Goldschrift auf die zweite Zeile einer Sektion, wenn ihr Anteil an der ersten allzu unbedeutend gewesen ist, daß die Aufgabe der goldenen Schrift Verdeutlichung und nicht Schmuck gewesen ist. Und auch die drei goldenen Zeilen am Anfang jedes Evangeliums bedeuten nicht mehr als die quantitative Auszeichnung einer oberen Rubrik vor den in ihr enthaltenen kleineren. Dagegen kann die Goldausführung der ornamental wirkenden Evangelistenmonogramme in den Paralleltafeln als

Abb. 3. Codex argenteus Seite 65 (Joh. VII, 52; VIII, 12—17), (Ultraviolette Methode).



ein wirklich schmuckhaftes Element angesprochen werden, womit die stärker ornamental betonte Eigenart der unteren Blatthälfte abermals unterstrichen wird. Und mindestens Gefühlswert hat es, wenn die Eingangsworte des Vaterunsers ebenfalls golden geschrieben sind.

Wir haben den Codex Argenteus bis hierher rein deskriptiv als das Einzelerzeugnis eines Kunstgeschmackes betrachtet, der sehr verschiedene Züge höchst eigenartig in sich vereinigt. In dem verwendeten Material drückt sich eine für unser Empfinden recht weit getriebene Freude an greifbarer und kräftiger Prachtentfaltung aus, die wir als Barbarisierung des Geschmackes in der griechisch-römisch-germanischen Mischwelt des italischen Ostgotenreiches auffassen möchten. Daneben aber steht die feine Zurückhaltung in der Verwendung der Schrift selbst zu ornamentaler Wirkung und in dem Vorwiegen monumentaler Züge, der starken und klaren Unzialformen, der lapidaren Gleichförmigkeit der Zeichen und Zeilen, der harmonischen Anordnung nach dem Goldenen Schnitt. Diese Zurückhaltung verdient um so mehr Beachtung, als sie auf germanischem Gebiet keineswegs als normal und üblich bezeichnet werden kann. Wir können vielmehr in vielen andern Fällen beobachten, wie die germanische Phantasie, wo sie es mit übernommenen antiken Formen zu tun hat, alsbald an eine Auflösung der sinnbetonten oder naturalistischen Formen herangeht, und nicht eher ruht, als bis sie sie in ein Arabeskenwerk von großer künstlerischer Schönheit oder fast verwirrendem und die Naturformen bis zur Unkenntlichkeit verwandelndem Reichtum umgeformt hat. Ich denke hier vor allem an die germanische Metallornamentik, die antike Tier- und Pflanzenornamente übernimmt, aus dem Tier- oder Blattkörper aber die wunderbarsten Spielformen hervorruft, indem sie statt der harmonischen Durchbildung des Gesamtkörpers jedes einzelne Glied gewaltsam isoliert und zum Ornament mit eigenem Sinn ausgestaltet, so daß zuletzt nur die genaueste typologische Spezialvergleichung die Ursprungsformen noch nachweisen kann. Oder auf einem spezielleren Gebiet verweise ich auf die germanischen Nachbildungen römischer Kaisermünzen zu Schmuck oder Amulettzwecken, die wir Brakteaten nennen. Hier können wir Schritt für Schritt die Barbarisierung und endliche ornamentale Auflösung sowohl des Porträtkopfes wie der Umschrift des antiken Vorbildes verfolgen. Wir müssen uns solche Parallelen vorhalten, damit uns recht klar wird, wie anders es sich hier mit dem Codex Argenteus verhält. Er muß trotz der germanischen Sprache und der gotischen eigenen Schriftzeichen völlig als Erzeugnis der antiken Schriftkultur behandelt werden, an dem die eigenen künstlerischen Bedürfnisse der germanischen Erzeuger noch keinen tieferen Anteil haben. Paläographisch heißt das aber, daß sich der Codex Argenteus in die zeitgenössische Handschriftentradition einordnen bzw. umgekehrt aus seinen paläographischen Eigenheiten zeitlich und örtlich festlegen lassen muß. Es ist sicherlich der mühseligste, aber auch ergebnisreichste Teil der Untersuchungen von Grape und v. Friesen, daß sie diese Einordnung in Angriff genommen und glücklich gefördert haben. Ohne ihnen auf dem Wege ihrer Einzelstudien folgen zu können, möchten wir hier doch einige ihrer Hauptergebnisse mitteilen.

Die gotische Bibelübersetzung ist zu einer Zeit entstanden, in der die Goten mit der spätgriechischen Kultur engste Fühlung hatten. Die Runenschrift, die ihre Erfindung ist, war zum größten Teil auf dem griechischen Alphabet aufgebaut, und die Umformung der Runenzeichen zum buchmäßigen

Schriftgebrauch durch Wulfila geschah abermals auf Grund griechischer Vorbilder zu einer Zeit, da die Goten noch ganz in der griechischen Kultursphäre lebten. Man wird also zunächst griechische Handschriften zu Rate ziehen, wenn man buch- und schrifttechnische Parallelen sucht. Aber der Codex Argenteus ist ein zweifellos ostgotisch-oberitalienisches Produkt, und so muß man darauf gefaßt sein, auch Eigenheiten der lateinischen Schrifttechnik wiederzufinden. Daher sind auch lateinische Handschriften vergleichend einzubeziehen. Das schriftgeschichtliche Problem kompliziert sich aber dadurch, daß fortgesetzte Kulturverbindungen der griechisch-byzantinischen Welt mit Italien überhaupt und wegen der politischen und kommerziellen Verbindungen ganz besonders mit Norditalien und der Kultur von Ravenna bestanden, so daß auch auf dem Gebiet der Schrift immer wieder Einflüsse von den griechischen Gewohnheiten auf die lateinischen ausgehen, und daß natürlich erst recht die noch jungen gotischen Schreibtraditionen dauernd weiter unter griechischem Einfluß gestanden haben können. Endlich aber darf man nicht vergessen, daß auch die gotischen Schriftwerke, die immerhin das Erzeugnis der politisch herrschenden, wenn auch kulturell unterlegenen Schicht sind, auf die gleichzeitige lateinische Schreibgewohnheit Einfluß geübt haben können. Ein sicheres Zeugnis dafür sind die schon mehrfach genannten Handschriften Brixianus und Rhedigerianus, lateinische Bibelhandschriften, die nachweislich Nachahmungen des Codex Argenteus sind.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen besprechen wir einige lehrreiche Einzelerscheinungen. Die Auszeichnung von Anfängen neuer Abschnitte durch vergrößerte Buchstaben, wie wir sie im Codex Argenteus kennen lernten, reicht nicht in die wulfilanische Periode zurück. Erst griechische Handschriften des 5. Jahrhunderts beginnen mit diesem Brauch, erst das 6. Jahrhundert scheint ihn allgemeiner zu kennen. Der Vergrößerung wird genau wie in unserer Handschrift durch Hinausschieben des betreffenden Buchstaben auf den Rand Raum gegeben. Darum wird der erste Buchstabe des neuen Abschnitts nur dann vergrößert, wenn er mit dem Zeilenanfang zusammenfällt; auch diese Eigentümlichkeit lernten wir schon im Codex Argenteus kennen. Andernfalls wird ohne Rücksicht auf die Bedeutung für Sinn und Satz derjenige Buchstabe des neuen Abschnittes vergrößert, der im nächsten Zeilenanfang steht. Es ist ein Verfahren, das rein der Einteilung dient und dem Auge das Aufsuchen der Absätze erleichtern soll. Die Goten können es sicherlich erst in Italien kennengelernt und aufgenommen haben. Der Codex Argenteus befolgt es aber nicht sklavisch, sondern mit Auswahl. Da er in seiner zweifarbigen Schrift ein augenfälliges Mittel hat, einen neuen Abschnitt zu bezeichnen, übernimmt er nur den organischen Brauch, den ersten Buchstaben einer neuen Sektion zu vergrößern, wenn er zufällig am Rande zu stehen kommt, verzichtet dagegen auf die an sich sinnlose Vergrößerung eines beliebigen Buchstaben im Abschnittsinneren. Diese griechische Gewohnheit — mag sie nun griechischen Handschriften direkt nachgebildet sein oder auf dem Umweg über lateinische kommen — lagert aber mindestens für den zweiten Schreiber auf einer älteren Schreibform lateinischer Herkunft auf, die nur noch spurenweise zutage tritt. Wir haben schon auf die Fälle hingewiesen, wo der Anfang einer neuen Seite durch vergrößerten Buchstaben ausgezeichnet wird (vergleiche Seite 16). Dieser Gebrauch, der nicht einteilungsmäßige, sondern zierhafte Bedeutung haben dürfte, findet sich

in lateinischen Handschriften des 5. Jahrhunderts mit Ausläufern ins 6. und konzentriert sich stark auf Norditalien, Verona und Bobbio. Und wir haben ebenfalls bereits erwähnt, daß man aus jenen Fällen im Lukasevangelium auf eine gotische Vorlage schließen kann, die mit der eben besprochenen lateinischen Schreibgewohnheit gearbeitet hat, während Plan und Ausführung des Codex Argenteus die modernere griechische Art einführte. Ebenso haben wir die ein paarmal im Johannesevangelium auftretende Eigenheit, die Sektionsanfänge auch im Zeileninneren mit vergrößertem Buchstaben auszuzeichnen, schon früher erwähnt und sie als eine jüngere lateinische Gewohnheit gekennzeichnet. Sie beginnt sich erst in lateinischen Handschriften des 6. Jahrhunderts auszubreiten. Dem Schreiber des Evangeliums muß sie jedenfalls schon bekannt gewesen sein; aber sie ging nicht in den Plan des Codex ein und ist daher bei fortschreitender Einarbeitung konsequent vermieden worden. Dagegen hat sie der etwas jüngere Codex Brixianus bereits durchgeführt.

Gewinnen wir so einen intimen Einblick in die wechselnden kulturellen Einflüsse, unter denen die bildungshungrigen Goten gestanden und auch ihre Schreibgewohnheit ausgebildet haben, so ergänzt sich der Eindruck bei der Betrachtung andrer Schriftelemente. Überschrift und Unterschrift der Evangelien — letztere nicht in unserm Codex, aber in nahverwandten gotischen Handschriften überliefert, zeigen in ihrer Anordnung einen griechischen Einfluß, den wir bis auf Wulfilas Zeit zurückführen dürfen. Die Unterschrift erscheint am Schluß des einen Evangeliums (vergleiche den Codex Brixianus, Tafel 4), die Überschrift auf der nächsten Seite über dem neuen Evangelientext. Lateinische Schreibgewohnheit dagegen vereinigt sie zu einem einzigen Textstück auf der Schlußseite eines Evangeliums in der Formel: „euangelium secundum matheum explicit, incipit euangelium secundum iohannem". Ist die Anordnung des Codex Argenteus also altes griechisches Erbgut, so ist die Textgestaltung wieder lateinischer Vorlage nachgebildet. Die griechischen Handschriften begnügen sich mit der einfachen Titelangabe, während die gotischen das lateinische „explicit" und „incipit" übernehmen und mit „ustauh" und „anastodeiþ" wiedergeben. Auch hier also eine Verschmelzung griechischer und lateinischer Eigentümlichkeiten.

Von den dekorativen Teilen des Schriftbildes haben die Ziffernumrahmungen am Seitenrand und die Paralleltafeln am unteren Rand ihr besonderes Interesse. Die Ziffernumrahmung, die der Codex Argenteus mit andern gotischen Handschriften teilt, begegnet in einer großen Reihe lateinischer Handschriften vom 6. Jahrhundert an und wird als Schreibgewohnheit im ganzen 7. und 8. Jahrhundert beibehalten. Auch hier ist die überwiegende Mehrzahl der von v. Friesen untersuchten Handschriften auf Norditalien konzentriert, und wieder gehören die nahe verwandten Codices Brixianus und Rhedigerianus in diese Gruppe. Der Codex Argenteus scheint also eine verhältnismäßig moderne Ausstattung der Ziffernangaben aus seiner lateinischen Umgebung übernommen zu haben. Das Ornament der gegeneinander gewendeten Pyramiden aus Strichen als solches ist aber wieder eine ältere griechische Erfindung und erscheint in griechischen Handschriften als ornamentale Weiterbildung des Schlußschnörkels, wofür v. Friesen auf Tafel 10 seiner Beigaben überzeugende Beispiele bietet. Die gotischen Handschriften stehen in diesem Punkt also unter lateinischem Einfluß, aber die lateinische Schreibgewohnheit ist eine Weiterbildung

Schriftgebrauch durch Wulfila geschah abermals auf Grund griechischer Vorbilder zu einer Zeit, da die Goten noch ganz in der griechischen Kultursphäre lebten. Man wird also zunächst griechische Handschriften zu Rate ziehen, wenn man buch- und schrifttechnische Parallelen sucht. Aber der Codex Argenteus ist ein zweifellos ostgotisch-oberitalienisches Produkt, und so muß man darauf gefaßt sein, auch Eigenheiten der lateinischen Schrifttechnik wiederzufinden. Daher sind auch lateinische Handschriften vergleichend einzubeziehen. Das schriftgeschichtliche Problem kompliziert sich aber dadurch, daß fortgesetzte Kulturverbindungen der griechisch-byzantinischen Welt mit Italien überhaupt und wegen der politischen und kommerziellen Verbindungen ganz besonders mit Norditalien und der Kultur von Ravenna bestanden, so daß auch auf dem Gebiet der Schrift immer wieder Einflüsse von den griechischen Gewohnheiten auf die lateinischen ausgehen, und daß natürlich erst recht die noch jungen gotischen Schreibtraditionen dauernd weiter unter griechischem Einfluß gestanden haben können. Endlich aber darf man nicht vergessen, daß auch die gotischen Schriftwerke, die immerhin das Erzeugnis der politisch herrschenden, wenn auch kulturell unterlegenen Schicht sind, auf die gleichzeitige lateinische Schreibgewohnheit Einfluß geübt haben können. Ein sicheres Zeugnis dafür sind die schon mehrfach genannten Handschriften Brixianus und Rhedigerianus, lateinische Bibelhandschriften, die nachweislich Nachahmungen des Codex Argenteus sind.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen besprechen wir einige lehrreiche Einzelerscheinungen. Die Auszeichnung von Anfängen neuer Abschnitte durch vergrößerte Buchstaben, wie wir sie im Codex Argenteus kennen lernten, reicht nicht in die wulfilanische Periode zurück. Erst griechische Handschriften des 5. Jahrhunderts beginnen mit diesem Brauch, erst das 6. Jahrhundert scheint ihn allgemeiner zu kennen. Der Vergrößerung wird genau wie in unserer Handschrift durch Hinausschieben des betreffenden Buchstaben auf den Rand Raum gegeben. Darum wird der erste Buchstabe des neuen Abschnitts nur dann vergrößert, wenn er mit dem Zeilenanfang zusammenfällt; auch diese Eigentümlichkeit lernten wir schon im Codex Argenteus kennen. Andernfalls wird ohne Rücksicht auf die Bedeutung für Sinn und Satz derjenige Buchstabe des neuen Abschnittes vergrößert, der im nächsten Zeilenanfang steht. Es ist ein Verfahren, das rein der Einteilung dient und dem Auge das Aufsuchen der Absätze erleichtern soll. Die Goten können es sicherlich erst in Italien kennengelernt und aufgenommen haben. Der Codex Argenteus befolgt es aber nicht sklavisch, sondern mit Auswahl. Da er in seiner zweifarbigen Schrift ein augenfälliges Mittel hat, einen neuen Abschnitt zu bezeichnen, übernimmt er nur den organischen Brauch, den ersten Buchstaben einer neuen Sektion zu vergrößern, wenn er zufällig am Rande zu stehen kommt, verzichtet dagegen auf die an sich sinnlose Vergrößerung eines beliebigen Buchstaben im Abschnittsinneren. Diese griechische Gewohnheit — mag sie nun griechischen Handschriften direkt nachgebildet sein oder auf dem Umweg über lateinische kommen — lagert aber mindestens für den zweiten Schreiber auf einer älteren Schreibform lateinischer Herkunft auf, die nur noch spurenweise zutage tritt. Wir haben schon auf die Fälle hingewiesen, wo der Anfang einer neuen Seite durch vergrößerten Buchstaben ausgezeichnet wird (vergleiche Seite 16). Dieser Gebrauch, der nicht einteilungsmäßige, sondern zierhafte Bedeutung haben dürfte, findet sich

in lateinischen Handschriften des 5. Jahrhunderts mit Ausläufern ins 6. und konzentriert sich stark auf Norditalien, Verona und Bobbio. Und wir haben ebenfalls bereits erwähnt, daß man aus jenen Fällen im Lukasevangelium auf eine gotische Vorlage schließen kann, die mit der eben besprochenen lateinischen Schreibgewohnheit gearbeitet hat, während Plan und Ausführung des Codex Argenteus die modernere griechische Art einführte. Ebenso haben wir die ein paarmal im Johannesevangelium auftretende Eigenheit, die Sektionsanfänge auch im Zeileninneren mit vergrößertem Buchstaben auszuzeichnen, schon früher erwähnt und sie als eine jüngere lateinische Gewohnheit gekennzeichnet. Sie beginnt sich erst in lateinischen Handschriften des 6. Jahrhunderts auszubreiten. Dem Schreiber des Evangeliums muß sie jedenfalls schon bekannt gewesen sein; aber sie ging nicht in den Plan des Codex ein und ist daher bei fortschreitender Einarbeitung konsequent vermieden worden. Dagegen hat sie der etwas jüngere Codex Brixianus bereits durchgeführt.

Gewinnen wir so einen intimen Einblick in die wechselnden kulturellen Einflüsse, unter denen die bildungshungrigen Goten gestanden und auch ihre Schreibgewohnheit ausgebildet haben, so ergänzt sich der Eindruck bei der Betrachtung andrer Schriftelemente. Überschrift und Unterschrift der Evangelien — letztere nicht in unserm Codex, aber in nahverwandten gotischen Handschriften überliefert, zeigen in ihrer Anordnung einen griechischen Einfluß, den wir bis auf Wulfilas Zeit zurückführen dürfen. Die Unterschrift erscheint am Schluß des einen Evangeliums (vergleiche den Codex Brixianus, Tafel 4), die Überschrift auf der nächsten Seite über dem neuen Evangelientext. Lateinische Schreibgewohnheit dagegen vereinigt sie zu einem einzigen Textstück auf der Schlußseite eines Evangeliums in der Formel: „euangelium secundum matheum explicit, incipit euangelium secundum iohannem". Ist die Anordnung des Codex Argenteus also altes griechisches Erbgut, so ist die Textgestaltung wieder lateinischer Vorlage nachgebildet. Die griechischen Handschriften begnügen sich mit der einfachen Titelangabe, während die gotischen das lateinische „explicit" und „incipit" übernehmen und mit „ustauh" und „anastodeiþ" wiedergeben. Auch hier also eine Verschmelzung griechischer und lateinischer Eigentümlichkeiten.

Von den dekorativen Teilen des Schriftbildes haben die Ziffernumrahmungen am Seitenrand und die Paralleltafeln am unteren Rand ihr besonderes Interesse. Die Ziffernumrahmung, die der Codex Argenteus mit andern gotischen Handschriften teilt, begegnet in einer großen Reihe lateinischer Handschriften vom 6. Jahrhundert an und wird als Schreibgewohnheit im ganzen 7. und 8. Jahrhundert beibehalten. Auch hier ist die überwiegende Mehrzahl der von v. Friesen untersuchten Handschriften auf Norditalien konzentriert, und wieder gehören die nahe verwandten Codices Brixianus und Rhedigerianus in diese Gruppe. Der Codex Argenteus scheint also eine verhältnismäßig moderne Ausstattung der Ziffernangaben aus seiner lateinischen Umgebung übernommen zu haben. Das Ornament der gegeneinander gewendeten Pyramiden aus Strichen als solches ist aber wieder eine ältere griechische Erfindung und erscheint in griechischen Handschriften als ornamentale Weiterbildung des Schlußschnörkels, wofür v. Friesen auf Tafel 10 seiner Beigaben überzeugende Beispiele bietet. Die gotischen Handschriften stehen in diesem Punkt also unter lateinischem Einfluß, aber die lateinische Schreibgewohnheit ist eine Weiterbildung

von Anstößen, die aus Griechenland kommen. Und diese scheint gerade dort erfolgt zu sein, wo wir die Entstehung der gotischen Handschriften am liebsten suchen, in Norditalien.

Am wichtigsten und wesentlichsten für die künstlerische Wirkung des Blattes wie für Zeit- und Heimatbestimmung sind indessen die Synopsentabellen. Wie die Seitenziffern sind auch die Synopsentabellen die praktische Verwertung der Einteilung in Sektionen oder Canones, die der große Kirchenvater Eusebius von Caesarea eingeführt hat und die nach ihm Eusebianische Canones heißen. Es handelt sich dabei nicht um eine Einteilung in Lektionen oder Perikopen zu Zwecken der Lektüre oder Predigt, sondern um eine Einteilung nach synoptischen Gesichtspunkten zu Zwecken des wissenschaftlichen Studiums. Eine Textgliederung der ersten Art würde den Text in annähernd gleiche Stücke zerlegen. Der synoptische Gesichtspunkt aber bedingt große Ungleichmäßigkeit, denn er sondert im Evangelientext solche Stücke ab, die allen vier Evangelien gemeinsam sind; demnächst solche, die nur drei oder zwei Evangelien angehören, und es verbleiben endlich die Partien, die Sondergut der einzelnen Evangelientexte sind. Daher kommt es, daß sich bald Sektionsziffern auf einem Blatt häufen, bald mehrere Blätter lang ganz fehlen können. Die Eusebianischen Canones wurden in übersichtlichen Synopsentafeln zusammengefaßt und so dem Evangelientext vorangestellt. Zuerst kam die Tafel der Stellen, die in allen vier Evangelien zu finden sind, dann die Tafeln für die Stellen, die drei Evangelien angehören und so weiter bis zu den Tafeln mit dem Sondergut der einzelnen Evangelientexte. So war es möglich, sich verhältnismäßig schnell darüber zu orientieren, ob eine Erzählung in mehreren Texten überliefert ist und wo man sie findet. Die Anordnung des Codex Argenteus bedeutet einen weiteren buchtechnischen Fortschritt, indem hier nicht mehr auf die vorangestellten großen Canonestabellen zurückgegriffen zu werden braucht, sondern auf jeder Seite unmittelbar zu ersehen ist, ob und welche Partien in andern Evangelien wiederkehren und wo sie zu finden sind.

Die Canonestafeln gehörten zu der üblichen Ausstattung eines Evangeliars. Der Codex Argenteus ist im Anfang lückenhaft; wir können also nur vermuten, daß auch er sie gehabt hat und können diese Vermutung durch den Hinweis auf den buchtechnisch so nah verwandten Codex Brixianus stützen, der sie tatsächlich besitzt. Für diese Canonestafeln wurde zuerst die architektonisch-ornamentale Umrahmung mit dem Säulenbogen erfunden, die im Codex Argenteus für die Synopsentafeln unter dem Text verwendet ist. Es ist also nicht der fortlaufende Bogengang, sondern das einzelne Säulenportal, das am Anfang der Entwicklung steht. Bei der Übertragung der ornamentalen Idee auf die nebeneinander aufgereihten Paralleltafeln unter dem Evangelientext stellte sich der Gedanke der Reihung von selber auch für die ornamentale Ausstattung ein. Der Codex Argenteus behält die ursprüngliche Isolierung der einzelnen Tafeln noch bei, deutet aber ihre Eingliederung in eine Reihe durch die äußeren Bogenansätze an. Die Codices Brixianus und Rhedigerianus ziehen die weitere Konsequenz und verbinden die einzelnen Rundbogentafeln durch giebelförmige Zwischenstücke zu wirklichen Reihen (vergleiche Tafel 4). Sie verraten auch hierin wie in vielen andern Einzelheiten, daß sie eine jüngere Nachahmung unsrer gotischen Handschrift sind.

Stammt also die *ornamentale* Idee von den weitverbreiteten Eusebianischen Canonestafeln her, so ist die *wissenschaftliche* Idee als solche, die Mitteilung

der Parallelstellen unter jeder Seite, ebenfalls von besonderem Interesse. Sie muß als eine syrische Erfindung gelten und tritt zuerst in Handschriften der jüngeren syrischen Bibelübersetzung, der sogenannten Peschittā, auf. Sie kann dort kaum vor dem Jahre 400 erfunden worden sein, muß aber im 5. Jahrhundert bereits üblich gewesen sein. Wie sind nun die Goten zur Kenntnis dieser wissenschaftlichen Verbesserung gekommen? Eine direkte Bekanntschaft mit syrischen Eigenheiten wäre Wulfila an sich zuzutrauen. Aber die oben gegebenen zeitlichen Bestimmungen lassen es unmöglich erscheinen, daß er die Ausstattung der Bibelhandschriften mit dem wissenschaftlich-synoptischen Apparat nach syrischem Muster noch erlebt und übernommen haben kann, und für die nach-wulfilanische Zeit ist eine Kenntnis syrischer Eigentümlichkeiten bei den Goten schwer vorstellbar. Auch widersprechen die übrigen gotischen Bruchstücke, die keine Synopsentafeln unter dem Text haben, der Annahme einer alten gotischen Tradition. Wir werden uns auch für diese Eigenheit auf die griechisch-lateinische Verbindungsbrücke verlassen müssen, so schmal und unsicher sie auch in diesem Falle ist. Für die Verwendung der Synopsentafeln unter dem Text in der griechischen Bibeltradition des 6. Jahrhunderts sprechen nur sehr spärliche Zeugnisse, die zudem nach Ägypten, also weit aus dem gotischen Gesichtskreis hinausweisen. Eine größere Verbreitung des Brauches beginnt in der griechischen Bibel erst mit dem 8. Jahrhundert. Und auf dem lateinischen Gebiet sind wir auf die beiden Codices Brixianus und Rhedigerianus beschränkt, deren Abhängigkeit von unsrer Prachthandschrift wir schon oft betont haben. So werden wir gerade in dem ornamentalen Hauptschmuck des Codex Argenteus zugleich auch seine selbständigste buchkünstlerische Leistung sehen dürfen. Er griff den noch wenig bekannten, aber vom Standpunkt leichter Übersicht ungeheuer praktischen Anordnungsplan der syrischen Bibel auf und verband ihn mit der geläufigen ornamentalen Anordnung der üblichen Synopsentabellen, der Eusebianischen Canonestafeln. Indem er die vier Paralleltafeln an das Fußende jeder Seite stellte, brachte er zugleich den Gedanken des gereihten Säulen- und Bogenfrieses hinein, der ein dankbares Motiv frühchristlicher Darstellung gerade auch in der Kunst von Ravenna war.

Damit war nicht nur wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch ein neuer Typus der Buchausstattung geschaffen. Daß er anschlug, zeigen jene beiden oft genannten lateinischen Bibelhandschriften, die als Nachahmung des Codex Argenteus entstanden sind. Sie haben freilich die architektonische Schönheit der gotischen Handschrift zerstört, indem sie die harmonische Anordnung nach dem Goldenen Schnitt aufgegeben haben, und sie haben den Reihungsgedanken durch wirkliche, nicht nur ideelle Verbindung der Paralleltafeln durchgeführt, sei es zu einem wirklichen Viererfries, wie der Brixianus (vergleiche Tafel 4), sei es zu zwei Paaren, wie entsprechend seiner zweispaltigen Schriftanordnung der Rhedigerianus. Aber auch hierbei ist die ungepflegte und primitive Ausführung der Zeichnung ein deutlicher Abstieg. Ist uns so der Codex Argenteus ein unschätzbares Zeugnis für das heiße Bemühen, mit dem die Ostgoten des Theoderich an der Erwerbung klassischer Kultur und klassischen Geschmackes arbeiteten, so sind die beiden lateinischen Nachbildungen ein Symbol für den leitenden Gedanken der inneren Politik des großen Königs, der Verschmelzung oder wenigstens Versöhnung der lateinischen und der germanischen

Elemente seines römisch-germanischen Reiches. Die Geschichte hat freilich nur allzubald gezeigt, daß diese Politik etwas damals Unmögliches erstrebte, an dem das wertvolle Volkstum der Ostgoten zugrunde gegangen ist. Einer der Gründe lag bekanntlich gerade auf religiösem Gebiet, in der Zugehörigkeit der Goten zu der unterliegenden arianischen Richtung. Daß Theoderich diese Barriere nicht in ihrer ganzen Bedeutung erkannt hat, hängt sicherlich mit der religiösen Weitherzigkeit und Verträglichkeit des frühen Germanentums zusammen, für das Religion in weitem Maße Privatsache gewesen ist, und für das es ein fanatisches Festlegen auf eine dogmatische Einheit nicht gab. Das Nebeneinander der gotischen und der beiden lateinischen Prachthandschriften, die ganz nach dem gleichen Muster geschrieben sind, ist uns ein kostbares und fast rührendes Symbol für den pathetischen Irrtum des großen Gotenkönigs. Mit seinem Tode fiel sein Werk nur allzu schnell zusammen, und mit ihm brach auch die Entwicklung einer eigenen gotischen Literatur- und Schrifttradition ab. Um so glücklicher dürfen wir sein, wenigstens diese wertvollen Reste davon noch zu besitzen.

Ausgangspunkt und Anlaß zu meinen Zeilen über den Codex Argenteus und seine paläographische und kulturelle Bedeutung war das neue schwedische Reproduktionswerk, das als Jubiläumsgabe der Universität Upsala hergestellt worden war. Da es nicht nur die vollkommenste, sondern überhaupt die erste durchgeführte Lösung der technisch überaus schwierigen Aufgabe ist, so werden ein paar Zeilen über die Art des Zustandekommens und der verwendeten Methoden nicht ungerechtfertigt erscheinen.

Der Gedanke einer Faksimile-Wiedergabe des wichtigsten gotischen Literaturwerkes ist natürlich nicht neu. Seit im Jahre 1737 in Schweden zum ersten Male der Vorschlag gemacht worden war, eine Faksimileausgabe in Holzschnitt herzustellen, sind ähnliche Erwägungen oft angestellt worden. Aber immer wieder ergab sich für Holzschnitt wie Kupferstich die Unmöglichkeit eines Verfahrens, das auf die Geschicklichkeit einer menschlichen Hand angewiesen war, bei einem Objekt, das zu großen Teilen schwer oder gar nicht erkennbar und deutbar war, und bei dem daher die Phantasie des darstellenden Künstlers in unheilvoller und den wissenschaftlichen Wert aufhebender Weise eingreifen mußte, wenn überhaupt eine Abbildung zustande kommen sollte. Erst die Erfindung der Photographie brachte die rein mechanische Methode der Reproduktion, die das subjektive Wirken eines einzelnen ausschaltete und die objektive Richtigkeit des gewonnenen Bildes zu gewährleisten schien. Allein die ersten Versuche ergaben wohl ein photographisches Bild der Probeblätter, aber ein solches, das für die Wissenschaft ohne Wert war. Der erste Vorschlag und Versuch zu einer photographischen Wiedergabe ging von dem deutschen Shakespeareforscher Friedrich August Leo aus, der über genügende private Mittel verfügte, um eine so kostspielige Sache vorzubereiten, dem aber wissenschaftliche Qualitäten und technische Einsicht in die Schwierigkeiten fehlten. Das Unternehmen gedieh bis zur Anfertigung von einigen 60 Aufnahmen der günstigsten Blätter, die 1856 der preußischen Akademie der Wissenschaften vorgeführt wurden und bis zu einer Subskriptionsaufforderung für ein geplantes Reproduktionswerk. Doch kam es wegen Mangel an Subskribenten nicht zustande. Leos Platten sollen der Königlichen Bibliothek zu Berlin zur Aufbewahrung übergeben worden sein; bei v. Friesens Nachforschungen dortselbst waren sie indessen nicht aufzufinden.

Noch weniger weit gedieh fast 30 Jahre später (1884) ein Versuch, der von dem Stockholmer Buchhändler C.R. Blaedel ausging, und der nichts Geringeres bezweckte, als eine vollkommene farbige Reproduktion der gesamten Handschrift. Doch stellten sich die technischen Schwierigkeiten sehr bald als für die damalige Zeit unlösbar heraus. Es beleuchtet die Schwierigkeiten der technischen Aufgabe, daß eine führende Münchener Reproduktionsanstalt nach Prüfung der Originalphotographien das Verlangen stellte, daß zu einer brauchbaren Reproduktion jeder einzelne Buchstabe auf den Kopien von einem Schriftexperten nachgezogen werden müßte. So tauchte also dieselbe Klippe wieder auf, an der die Erwägungen früherer Zeiten zuletzt immer gescheitert waren: die subjektive Arbeit eines einzelnen Auges und einer einzelnen Hand. Der Wissenschaft war damit natürlich nicht gedient; die photographische Technik erklärte ihren Bankrott vor den Ansprüchen der alten Handschrift.

Es dauerte abermals 30 Jahre, ehe der Plan von neuem aufgenommen und von der Universitätsbibliothek Upsala in Gemeinschaft mit der führenden deutschen Reproduktionsanstalt Albert Frisch in Berlin besprochen und experimentell in Angriff genommen wurde. Ehe aber aus den Vorarbeiten greifbare Resultate entsprungen waren, machte der Ausbruch des Weltkrieges allen Fortsetzungen ein Ende. So besaßen wir faktisch bis zur Upsalaer Jubiläumsausgabe weder von dem Gesamtcodex dieses wichtigsten altgermanischen Schriftwerkes, noch von ausgewählten Blättern wirklich brauchbare und zuverlässige Faksimile-Reproduktionen.

Die nun vorliegende Ausgabe ist eine rein schwedische Leistung, auf die das jetzige Heimatland des Codex Argenteus stolz sein kann. Schwedische Gelehrte sind es, denen die philologisch-sprachwissenschaftliche Verantwortung für die Aufgabe anvertraut war und auf deren Darstellung auch unser Überblick beruht. Schwedische Chemiker, der Upsalaer Professor The Svedberg und der 1918 jung verstorbene fil. lic. Ivar Nordlund haben die experimentelle Feststellung und Ausarbeitung der geeignetsten Methoden vorgenommen; von schwedischen Photographen und Reproduktionsanstalten ist die technische Ausführung geleistet worden. Ich referiere hier die Methoden nach den Mitteilungen, die der verantwortliche photographische Fachmann, Hugo Andersson, in der Einleitung gibt.

Die Experimente Svedbergs und Nordlunds gehen in das Jahr 1917 zurück und sind im Jahrgang 1918 des Jahrbuchs der Universität Upsala referiert (Uppsala universitets årsskrift 1918, Matematik och naturvetenskap No. 1). Folgende vier hauptsächlichsten Methoden wurden durchgeprüft:

1. Photographie mit reflektiertem einfarbigem Licht von verschiedener Wellenlänge von Ultrarot bis Quarz-Ultraviolett.

2. Photographie mit Röntgen- und Radiumstrahlen, teils in Durchleuchtung der Handschrift, teils mit Sekundärstrahlung von dem Metall der Schriftzüge.

3. Fluoreszenzphotographie, das heißt Beleuchtung der Handschrift mit ultraviolettem Licht und photographischer Verwendung des dabei erzeugten sichtbaren Fluoreszenzlichtes.

4. Photographie bei oszillatorischen Entladungen.

Das Ergebnis der Experimente war, daß keine Methode allein für sich das Schriftbild mit wünschenswerter Deutlichkeit in allen seinen Teilen herausholt, daß aber zwei Verfahren allen andern vorzuziehen seien und sich gegenseitig zu größtmöglicher Deutlichkeit ergänzen. Diese beiden Methoden waren einmal die Photographie mit

ultraviolettem Licht von der Wellenlänge 366 $\mu\mu$, und dann die Fluoreszenzmethode bei ultraviolettem Licht von gleicher Wellenlänge. Auf diesen Ergebnissen beruht die Eigentümlichkeit des Reproduktionswerkes, daß von jeder Seite zwei Reproduktionen — eben nach den beiden genannten Methoden — geboten werden. Schlägt man das Buch auf, so hat man stets die beiden Reproduktionen derselben Seite vor sich. Das linke Blatt gibt die Seite nach der Fluoreszenzmethode wieder. Die Schrift erscheint dunkel auf hellem Grunde (vergleiche Tafel 1 u. 2), weil das fluoreszierende Licht von dem Pergamentgrunde ausgeht. Es erzielt meistens das klarste und lesbarste Schriftbild, weil alle Unebenheiten und Störungen des Untergrundes verschwinden und die oft geringen und verwischten Abstufungen zwischen Schrift und Pergament durch die Photographie zu deutlichen Kontrasten gehoben werden. Aber die Reproduktion besagt nichts über das Pergament selbst, dessen Feinstruktur in der gleichmäßigen Helle des Grundes verschwindet, und die Deutlichkeit der Schrift leidet überall da, wo die Schriftzeichen der Rückseite stärker durchgeschlagen sind, weil auch diese ungeschwächt dunkel auf dem hellen Grunde erscheinen. Das ist um so störender, als sich die Schriftzeilen beider Seiten eines Blattes bei der früher beschriebenen Methode der Liniierung völlig decken.

Diese Mängel hilft das rechte, nach der ultravioletten Strahlungsmethode hergestellte Blatt beseitigen. Auf ihm erscheint das Pergament dunkel mit helleren Schriftzügen. Zwar ist der Farbabstand zwischen Schrift und Grund hier wesentlich geringer, die Lesbarkeit darum oft gegenüber der linken Seite stark herabgesetzt. Aber der Gesamteindruck ist weit natürlicher und konkreter, indem hier auch das Pergament mit seiner ganzen Feinstruktur, mit all seinen Flecken, Unebenheiten und Ungleichmäßigkeiten zur Geltung kommt und so das Verhältnis von Schrift und Grund richtig beurteilen läßt. Namentlich tritt dabei auch die Liniierung weit besser hervor (vergleiche Tafel 3). Auch stechen die durchgeschlagenen Schriftzüge von den normalen deutlich ab und sind ohne weiteres davon zu scheiden, so daß in solchen Fällen das rechte Blatt in der Lesbarkeit überlegen ist.

Beide Methoden haben indessen einen gemeinsamen Mangel. Sie sind auf den Haupttext mit Silberschrift berechnet und für die Goldschrift zwar nicht unbrauchbar, aber doch sichtlich weniger geeignet, wie eine Betrachtung unsrer Probetafeln sofort zeigt. Da aber die für das Gold günstigsten Wellenlängen (577 bis 579 $\mu\mu$ und 313 $\mu\mu$) die silbernen Hauptpartien weniger gut wiedergaben, mußte der seltenere Goldtext natürlich zurückstehen. Um diesem Mangel abzuhelfen und auch sonst besonders schwer lesbaren Blättern womöglich noch mehr abzulocken, sind endlich eine ganze Reihe von Seiten noch ein drittes Mal reproduziert und in verkleinertem Maßstab anhangsweise mitgeteilt worden. Dabei sind drei verschiedene Methoden zur Anwendung gekommen, die auf den Tafeln durch ein vorgesetztes F, O und R angedeutet sind. Dabei bedeutet:

F die Photographie mit Gelbfilter, durch die eine klare Herausarbeitung des Goldtextes erreicht wird, während der Silbertext undeutlicher wird.

O die Photographie bei schief einfallendem Licht. Sie ist nur selten verwendet und kommt nur da in Frage, wo das Metall der Schrift auf längere Partien ganz abgeblättert und die Schrift nur noch als schwach eingedrückte Spur im Pergament sichtbar ist. Dann geben die Reflexverhältnisse des schiefen Lichtes deutlichere Bilder. Störend bei

EDUXITAUTEMEOSFORAS
INBETHANIAETELEUATISMA
NIBUSSUIS·BENEDIXITEOS·
ETFACTUMESTDUMBENE
DICERETEOSRECESSITABEIS
ETELEUABATURINCAELUM·
ETIPSIADORANTESEUM·RE
GRESSISUNTINHIERUSALE̅
CUMGAUDIOMAGNO·ET
ERANTSEMPERINTEMPLO
LAUDANTES·ETBENEDICEN
TESDM· AMEN

EUANGELIUM
SECUNDUM
LUCA· EXPLICIT

LUC MAR MAT IOH

Abb. 4. Codex Brixianus (6. Jh.), Schluß des Lukasevangeliums mit Subskriptio.

dieser Methode ist der Umstand, daß die Blätter nicht gegen eine Glasplatte glattgepreßt werden können, wodurch das Pergament uneben bleibt und die Bilder leicht unscharf werden.

R die Photographie mit sekundärer Röntgenstrahlung nach einem von Svedberg und Nordlund ausgearbeiteten Verfahren. Es holt die Schriftzeichen aus Edelmetall äußerst klar und schön als helle Bilder auf dunklem Grunde heraus und wäre die geeignetste Reproduktionsmethode überhaupt gewesen, wenn nicht auch hierbei die Goldpartien den Silberpartien überlegen wären, was ihrer tatsächlichen Bedeutung für die Handschrift widerspricht.

Die große neue Faksimileausgabe von Upsala stellt somit eine hervorragende Leistung dar, die aus engster Zusammenarbeit von philologisch-paläographischer und chemischer Forschung mit den besten Praktikern der photographischen Technik hervorgegangen ist. Vom philologischen Standpunkt aus kann man sagen, daß sie für die Forschung die Originalhandschrift nicht nur ersetzt, sondern durch das Nebeneinander verschiedener Reproduktionsverfahren mit verschiedenen Effekten das Studium günstiger gestaltet, als wenn man allein auf das Blatt des Originals angewiesen ist, das zudem sorgfältig gehütet und geschont werden muß. Und für Zwecke der Forschung ist sie vor allem berechnet. Was auch sie nicht verwirklicht, ist die farbige Reproduktion, die gewiß mancher erwartete, der von der vorbereiteten Jubiläumsausgabe gehört hat. Ich persönlich zweifle daran, ob damit etwas gewonnen worden wäre. Für die wissenschaftliche Lesung bedeutet die Schwarz-Weiß-Reproduktion zweifellos eine Erleichterung. Und für den Buchliebhaber wäre das wahre Aussehen des berühmten und mit soviel Gefühlswerten umwobenen Codex sicherlich vielfach eine Enttäuschung gewesen.

Die Universität Upsala hat sich als eine würdige Verwalterin des kostbaren Gutes erwiesen, das ihr anvertraut ist. Es ist töricht, heutzutage vertuschen zu wollen, daß der Erwerb der Handschrift nach den Gepflogenheiten des Dreißigjährigen Krieges, das heißt als Kriegsbeute vor sich ging, wie es erstaunlicherweise in der führenden schwedischen Literaturgeschichte von H. Schück geschieht. Im Zusammenhang mit dem Rückkauf des Codex Argenteus heißt es dort (3. Auflage, Band 2, Seite 241): „Der Codex Argenteus ist also keine Kriegsbeute, sondern eine ehrlich gekaufte Handschrift.“ Niemand wird heute einem Volk noch einen Vorwurf aus einer Handlungsweise machen, die zu ihrer Zeit so allgemein und selbstverständlich war. Im Gegenteil, man wird sagen können, daß die Handschrift vielleicht längst verloren wäre, wenn sie nicht in den verhältnismäßig ruhigen und von den Händeln der Welt unberührten Verwahr der fernen nordischen Universität gelangt wäre. Und Schweden hat seitdem das Seine getan, um zu erwerben, was es in der Handschrift besitzt. Die große Jubiläumsausgabe ist ein neues, nicht zu verachtendes Zeugnis dafür.

SCHRIFT UND ORNAMENT IN CHINA

VON PROFESSOR DR. RICHARD WILHELM-FRANKFURT A. M.

Die chinesische Schrift ist aus einer ursprünglichen Bilderschrift entstanden und hat das Prinzip des Bildhaften bis auf die Gegenwart festgehalten. Sie hat insofern eine andre Entwicklung durchgemacht als das europäische Schriftsystem, das ebenfalls aus hieroglyphischen Anfängen entstammend sich mit der Zeit der graphischen Darstellung der Laute der gesprochenen Sprache zugewandt hat. Während also die europäische Schrift nur in Verbindung mit der Sprache ihren Sinn hat, und ihre Zeichen daher mit der Sprache sich fortwährend ändern, so daß heute ein Text aus dem Mittelalter nur noch dem Fachmann verständlich ist, hat die chinesische Schrift unabhängig von der Änderung der gesprochenen Sprache ein eigenes Leben geführt, und bis in die neue Zeit herunter sind die alten Klassiker in ihren Bildzeichen jedem verständlich geblieben, der die Schrift zu lernen sich die Mühe gab. Dadurch bekam dann die chinesische Schrift einen besonderen Charakter, der sie der Malerei nahe rückte, indem die geschriebenen Zeichen dem Auge beziehungsvolle Formen darboten, die in ihrer gegenseitigen Wirkung weit mehr zum Ausdruck bringen als der bloße Laut es vermochte. In China hat allerdings vieles zwischen den Zeilen gestanden, das sich der gesprochenen Sprache entzog.

Die ältesten Zeichen wurden mit einem Stilus auf Bambustafeln eingeritzt; seit den Jahrhunderten der christlichen Ära ist an die Stelle von Stilus und Bambus Pinsel und Papier getreten, während die Tusche als Schreibflüssigkeit verwendet wurde. Der Umstand, daß dieselben Instrumente zum Schreiben wie zum Malen dienten, war ein weiterer Grund, warum Schrift und Bildkunst in China näher aneinander gerückt sind als irgendwo in Europa. Ja man schätzt in China die Schrift tatsächlich als eine Art künstlerischer Betätigung. Die größten Maler waren auch die größten Schriftkünstler. Und wie wir im Westen etwa die Handzeichnungen großer Meister als unmittelbaren Ausdruck ihrer psychischen Dynamik nicht geringer achten als die ausgeführten, aber dabei auch objektiver, „äußerlicher“ gewordenen Werke ihres Pinsels, so wird auch in China die Handschrift eines großen Malers als unmittelbarer Ausdruck seines Wesens oft fast mehr geschätzt als seine Gemälde.

Literatur heißt auf chinesisch Wen. Dieses Wort bedeutet ursprünglich den sinnvoll ausdruckgebenden Linienzug, das Ornament. So ist von Anfang an in China Schrift und Ornament aufs innigste verwachsen. Und zwar nicht nur in dem übertragenen Sinn, daß ein Schriftzeichen etwas ornamental gefaßt

werden kann, sondern in dem Unmittelbaren, daß jedes Schriftzeichen als solches schon Ornament ist. Hierbei kommt natürlich alles darauf an, was wir in China unter Ornament bzw. Wen zu verstehen haben.

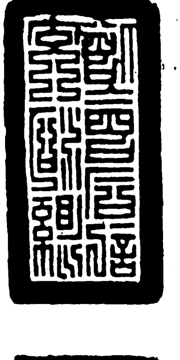
Es ist kein Zufall, daß die chinesische Schrift ursprünglich auf ein hartes Material eingeritzt wurde, ganz ebenso wie die ältesten Zeichnungen. Das hat der chinesischen Kunst für alle Zeiten einen mehr linearen, zeichnerischen Charakter gegeben. Und wenn auch durch die Erfindung des Pinsels diese Linien das Exakt-Starre immer mehr verloren und ein freier malerischer Fluß sie belebte: linear ist diese Kunst durch alle Jahrhunderte hindurch geblieben. Nicht die statische Fläche, sondern die dynamische Linie ist ihr eigentliches Element.

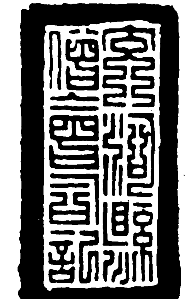
Diese dynamisch bewegten Linien waren von Anfang an bedeutungsvoll. Sie waren nicht nur Symbole von durch sie dargestellten Naturkräften. Sie waren diese Naturkräfte selber. Ihnen wohnte die Magie inne, die unmittelbar auf die Gestaltung der Wirklichkeit Einfluß hatte. So ist es kein Wunder, daß die alten Sakralgefäße mit Linienornamenten bedeckt sind. Diese Linienzüge sind Auswirkungen der Magie des Göttlichen. Im Mäander lebt die Magie des rollenden Donners, in der Spirale wirkte sich die regenspendende Wolke aus, während wieder andern Ornamenten andre Naturkräfte innewohnten. Indem man diese Linien in die Sakralgefäße eingrub, war man Herr über die Naturgewalten; denn durch richtige Abbildung der Dynamik, die in ihnen lebte, waren sie gebannt und dem Menschen zur Verfügung.

Genau so waren aber auch die Schriftzeichen heilige Bilder, denen magische Kräfte innewohnten; denn sie waren ja ursprünglich die Bilder der Dinge oder vielmehr der den Dingen zugrunde liegenden Urbilder, der Ideen. Diese Welt der Ideen fand sozusagen einen doppelten Ausdruck in der Wirklichkeit: einmal in den Dingen, in denen diese Ideen sich darstellten, und dann in den Zeichen, die die Bilder der Ideen waren. Ja die Zeichen standen den Ideen wohl näher und waren daher unter Umständen mächtiger als die Dinge. Durch einen wirksamen Schriftzauber konnte man die Dinge magisch umgestalten, ja unter Umständen selbst neu schaffen. So ist es denn kein Wunder, daß diese geheimnisvollen Schriftzeichen etwas Heiliges in sich hatten und noch bis in unsere Tage hinein war es unrecht, beschriebenes Papier wegzuwerfen oder zu zerreißen. Die Ehrfurcht vor den Zeichen verbot das, und man fand wohl an den Straßenecken Kasten angebracht, die zur Aufnahme von überflüssig gewordenem Papier dienten, das dann von Zeit zu Zeit entleert und feierlich verbrannt wurde.

Diese magische Dynamik, die den Schriftzeichen innewohnte, führte dann aber auch zu einer liebevollen Beschäftigung mit ihrer Darstellung. Die Schriftzeichen waren ja nicht bloß schlechte und rechte Mittel zum Zweck, sondern sie besaßen in ihrer Erscheinung einen Selbstzweck. So war es verständlich, wenn man von früh an bestrebt war, die Zeichen nicht nur deutlich, sondern auch schön zu schreiben. Schön aber waren sie, wenn nicht nur der innere Sinn des Zeichens und seine Dynamik in seinen Linien ihren Ausdruck fand, sondern wenn außerdem die Psyche des Künstlers durch die Linienzüge hindurchschimmerte. Noch mehr als wir in Europa in der Pinselführung der großen Maler ihre geistige Handschrift genießen, war das in China der Fall, wo ein nobler Charakter sich unter allen Umständen in der starken und freien Form der Zeichen ausdrückte. Wie geübt das chinesische Auge für solche Zusammenhänge ist, ergibt sich daraus, daß

交河縣僧會司印





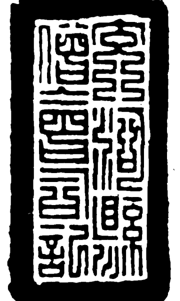
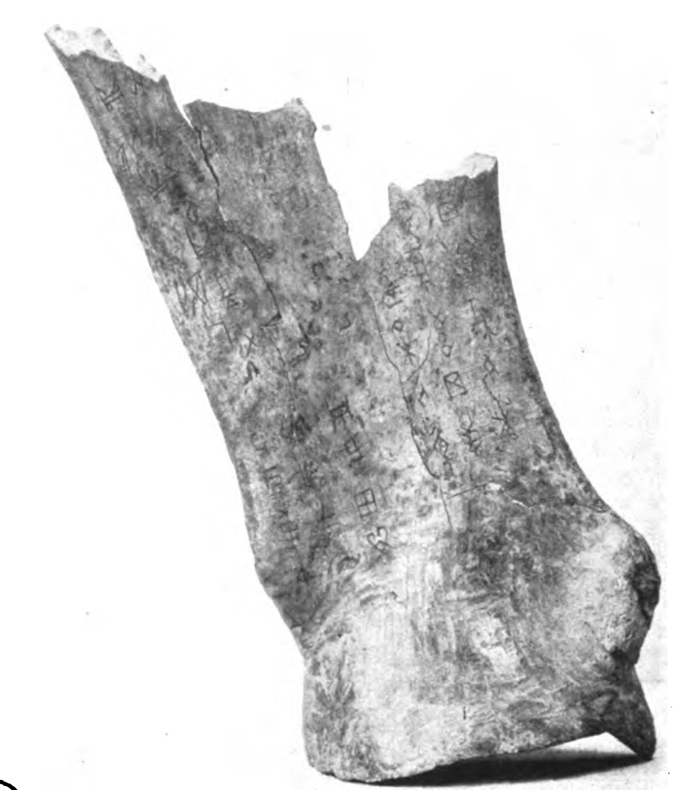


Abb. 2. Siegelstempel einer buddhistischen Gesellschaft von Giau Ho Hiĕn.

Archaische Schriftzeichen, sog. Siegelschrift.



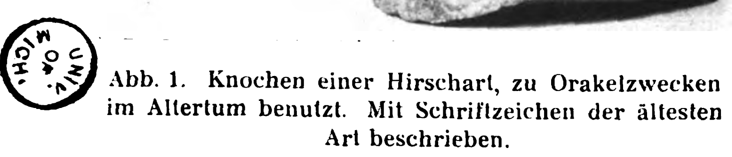


Abb. 1. Knochen einer Hirschart, zu Orakelzwecken im Altertum benutzt. Mit Schriftzeichen der ältesten Art beschrieben.



Abb. 3. Steininschrift mit archaischen Schriftzeichen.



Abb. 4. Zauberzeichen des Hauptes der taoistischen Magier.

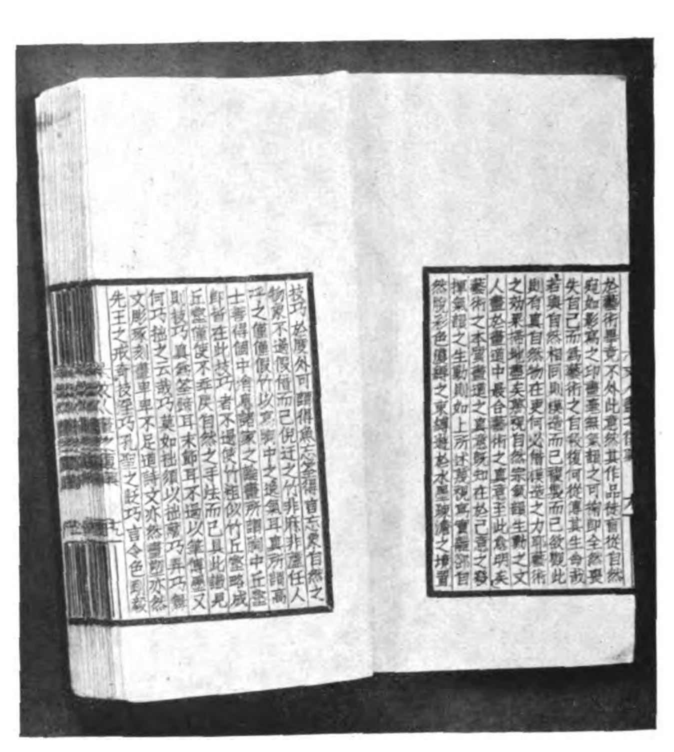


Abb. 5. Chinesisches Blockbuch. Moderne Form des chinesischen Buches.

es in China Handschriftenleser gibt, die sich nur einen Strich mit dem Pinsel aufzeichnen lassen, um daraus mit verblüffender Sicherheit den ganzen Charakter des Schreibenden abzulesen.

Aber zu diesen wesentlichen Zusammenhängen zwischen Schrift und Ornament kommt ein anderes. Die Form der chinesischen Schriftzeichen hat sich im Lauf der Geschichte verschiedene Male geändert. Auf die bis auf einen gewissen Grad willkürliche Form der archaischen Schrift, die für denselben Gedanken oft mehrere parallele Zeichenbildungen hatte, folgte die strenger systematisierte Periode der sogenannten kleinen Siegelcharaktere, die den alten Zeichen gegenüber eine Verfeinerung bedeutete. Und mit dem Gebrauch des Pinsels kommt dann eine noch mehr vereinfachte und der Natur des Pinsels angepaßte Schriftform, die sogenannte Kai Schu auf. Wohl zugleich damit entwickelte sich die sogenannte Grasschrift (Tsau Schu), deren Zeichen noch fließender und dynamischer gestaltet sind, so daß ihre Lesbarkeit oft ihrer Kühnheit nicht gleichkommt.

Ein gewisser Spieltrieb brachte es mit sich, daß man die Zeichen, wenn sie nicht der schriftlichen Mitteilung dienten, sondern als Aufschriften, Siegelschriften, Denksprüche usw. zugleich als eigne Erscheinung hervortraten, besonders gestaltete. So war es Sitte, daß die Zeichen auf den Stempeln stets in archaischer Schrift (daher Siegelschrift) graviert wurden. Auch das rein Ornamentale trat mit dem ornamentalen Zweck in solchen Schriften hervor. So bildete man Zeichen aus Fischen oder aus Vögeln, man schrieb ein Zeichen so, daß es die Form eines Menschen hatte und was dergleichen Spielereien mehr sind. So war es z. B. ein beliebter Geburtstagswunsch, das Zeichen Schou = langes Leben in hundert verschiedenen Formen zu schreiben, die in reicher ornamentaler Gestaltung die Fläche harmonisch füllen sollten. Auch die Magie spielte hier herein. So schrieb der Taoistenpapst etwa magische Schriftzeichen in so charakteristischen Formen, daß man das Spukhafte schon aus ihrer Erscheinung erkennen konnte.

In der Gestaltung der Schriftzeichen kam ein Trieb zur Entfaltung, den die europäische Kunst in der Periode des Expressionismus erlebt hat. Dabei hatten die chinesischen Schriftzeichen aber den Vorzug, daß die Expression nicht in der Luft schwebte, sondern in der Bedeutung des Zeichens ihre feste Verankerung hatte.

Wenn man bedenkt, welche ungeheure künstlerische Energie sich der ornamentalen Gestaltung der Schriftzeichen zugewandt hat, so wird man verstehen, wie das schöne Schriftbild nun auch seinerseits ornamental verwandt wird, nicht nur in der Straße als Reklameschild, sondern auch zum Schmuck der Wände, ja auch zur Belebung der Natur, soweit sie im Garten feste Formen gefunden. Die vielen Inschriften, die in der Rokoko- und Aufklärungszeit in Garten und Räumen üblich waren, sind unter direktem chinesischem Einfluß entstanden. Aber die chinesische Schrift ist der europäischen in diesem Stück wohl noch überlegen, denn sie enthält nicht nur in ihrer Formung, sondern ihrem Ursprung nach wesentlich in sich die ornamentale Linie.

DIE ARABISCHE SCHRIFT ALS ORNAMENT

VON DR. JULIUS RODENBERG-LEIPZIG

Die Aufgabe der Schrift als Trägerin des Gedankens hat selten eine glänzendere Illustration gefunden als auf dem Eroberungszuge des Islam in den ersten Jahrhunderten nach der Hedschra. Als äußeres Gewand einer Sprache, in deren überreichem Wortschatz eine Fülle sachlicher Beobachtung gehäuft ist, in deren außerordentlich fein schattierter Syntax die starken logischen Fähigkeiten des Arabers und seine Freude an den mannigfachen Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks hervortreten, mußte die arabische Schrift früh geschätzt und sorgfältig gepflegt werden; und wie stieg ihre Bedeutung bei einem von leidenschaftlichem Glaubenseifer ergriffenen Volk, als in ihr die Worte des Propheten Dauer gewannen, und die junge ungebrochene Kraft der muhammedanischen Glaubenslehren aus ihren Zeichen hervorzuleuchten begann! Welch eine Rolle mußte der Schrift in einer Religion zufallen, in der das Wort der Träger der Offenbarung war, in der die Fülle der inneren Gesichte hinter der geheimnisvoll wirkenden Kraft der abstrakten Formel zurücktrat!

Diese enge Beziehung zum Inhalt läßt es erstaunlich erscheinen, daß die arabische Schrift außer dieser sinndeutenden Aufgabe noch eine zweite, künstlerische hat: Indem sie in die Ornamentik, jene eigenartigste und selbständigste Schöpfung der islamischen Kunst — selten in enger, öfter in loser Beziehung zum Gegenstand — eindrang, wurde sie zu einem wesentlichen Faktor dieser dekorativen Kunst, in der sich überquellender Reichtum der Erfindung mit einem äußersten Maß von Abstraktion, grenzenloses Expansionsbedürfnis mit strenger geometrischer Begrenzung verbindet. Zwischen künstlich verschlungenem Bandwerk, zwischen Arabesken und Polygonen erscheinen die Zeichen der arabischen Schrift, oft durch band- und schildförmige Einrahmung hervorgehoben, oft auch eingebettet in das Linienspiel der kunstreichen Wildnis und erst für das scharf beobachtende Auge wieder hervortretend. Sie tragen in eine Kunst, die sich zum großen Teil der Darstellung des Figürlichen bewußt enthält und somit der höchsten Ausdrucksmöglichkeiten beraubt, trotz der formelhaften Erstarrung, in der sie vielfach auftreten, einen Strom geistigen Lebens hinein; und inmitten einer ewigen, wenn auch unendlich reich modifizierten Wiederkehr aller Motive sind sie etwas Einmaliges, Individuelles, ein fast aufreizendes Element auch dort, wo sie fast ganz zu einem formbildenden Faktor, zu einem rein ornamentalen Bestandteil geworden sind. — Für diese rein formale künstlerische Funktion eignet sich die arabische Schrift in besonderer Weise. Ihr klarer, ganz auf

lineare Wirkung gestellter Duktus, ihre Buchstaben, die keine schweren abgeschlossenen Gebilde sind, sondern durch einfache, aber scharf charakteristische Linienführung gleichsam vor unseren Augen entstehen, der reizvolle Gegensatz zwischen Wellenbewegung und vertikaler Tendenz, befähigt sie, sich in das islamische Ornament in glücklichster Weise einzufügen, ihm verwandt in der strengen Reinheit der Form, die fast nie durch Willkür verändert oder durch Schnörkel entstellt wird, ihm überlegen durch ihre Elastizität und die Möglichkeit individueller Ausprägung unter einer schöpferischen Hand.

Am wenigsten kommt die geschilderte Eigenart der arabischen Schrift in der eckigen *kufischen* Schrift zum Ausdruck, von der man früher glaubte, daß sich aus ihr die runde arabische Schrift entwickelt habe, die aber nach B. Moritz[1] neben der runden als eine hauptsächlich für Stein- und Münzinschriften sowie für Korane gebrauchte Schrift bestanden hat. Der Eindruck der kufischen Schrift ist monumental, schwer, würdevoll; die Linien sind breit, wie mit dem Pinsel gezogen, die Oberlängen, die sich in scharfer Brechung an die Horizontale schließen, sind häufig überhöht und fallen stark ins Auge, während die Unterlängen weniger ausgebildet sind. Der ornamentale Charakter der Schrift, der noch durch die kreisförmigen, an Schneckengehäuse erinnernden Schleifen gewisser kleiner Buchstaben verstärkt wird, ist offenbar; doch fehlt ihr die Leichtigkeit, sie widerstrebt der vorwärtsdrängenden Hand und eignet sich mehr für Meißel und Pinsel, als für das leichte Schreibrohr. Was ihr fehlt, besitzt die runde Naskhī-Schrift, die nicht jünger als sie, als Bücherschrift ausgebreitete Verwendung fand und sich vor allem in Ägypten und Syrien erhalten hat; nach ihr sind die meisten der heutigen Druckschriften geschnitten. In der Naskhī tritt der charakteristische Duktus der arabischen Schrift vollkommen hervor: der streng horizontale Zug, das zarte und stolze Pfeilerwerk der im Gegensatz zum Kufi sich nach unten verjüngenden Alifs und Lāms, die aus dem gedrängten Zug der kleinen Buchstaben aufragend den Eindruck von Festigkeit und Anmut hervorrufen; die bald flachen, bald runderen Bogen der Endformen, die, unter der Zeile schwingend, der Schrift einen stark bewegten, aber doch maßvollen Rhythmus verleihen; die diakritischen Punkte, die die gleichen Buchstabenformen in geistreicher Weise unterscheiden und das Schriftbild zugleich lockern und charakteristisch gestalten. — Einen von der Naskhī wesentlich verschiedenen Eindruck ruft die in Persien gebräuchliche Taʿlīkschrift hervor, und zwar liegt der Unterschied weniger in der Form, als im Rhythmus. Der streng horizontale Zug der Schrift tritt zurück; eine starke, von rechts oben nach links unten gerichtete Bewegung macht sich geltend, hebt die Anfangsbuchstaben und klingt in den starken Druck der Endformen aus. Der schräge Duktus verwischt einzelne Buchstabenformen, z. B. die des س, das häufig zu einem schwach gebogenen Strich wird; die ganze Schrift bekommt einen eleganten, ein wenig launenhaften Zug, etwas leicht Preziöses, das noch durch die Neigung verstärkt wird, die Anfangsstriche der Kāfs (ک) stark zu übertreiben, so daß sie wie vom Wind gestraffte Fahnen aus dem eilenden Zuge hervorragen.

Diese beiden großen Schriftgruppen, das Naskhī und Taʿlīk, besitzen bei aller Verschiedenheit beide schon an sich die Fähigkeit, sich in das islamische Ornament einzufügen und zu einem sofort mitwirkenden lebendigen ornamentalen Faktor zu werden. Noch mehr eignen sich die eigentlichen Zierschriften dazu, die, ohne die reine Form der Buchstaben zu

[1] Ensyklop. d. Islam I, S. 403—410.

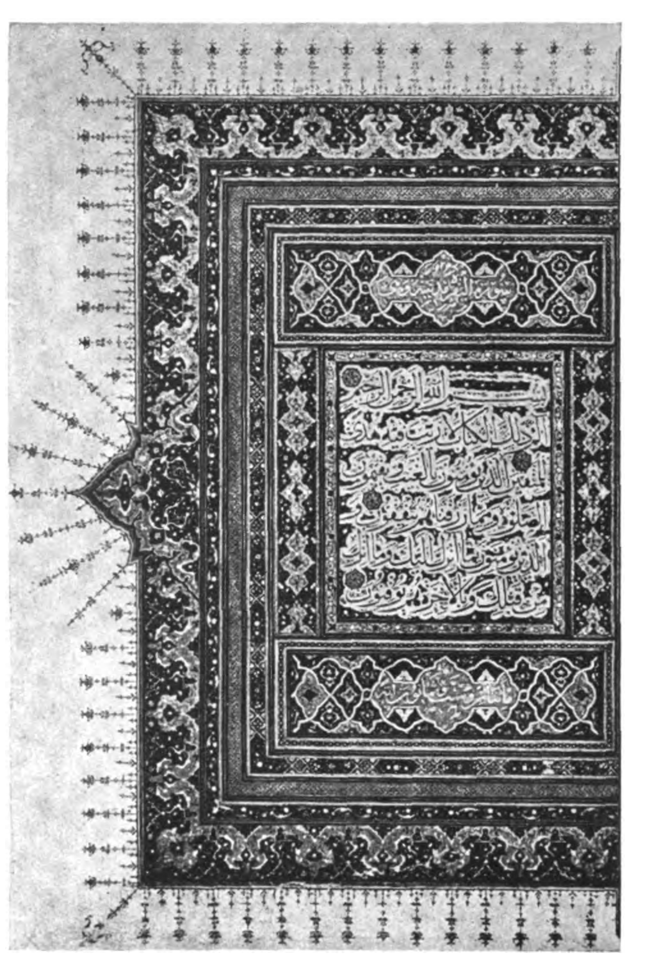


Abb. 1. Koran, Titelblatt. Kalligraph Mohammed ben Ahmed von Tâbriz. Von 972 (1565). Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig, Hiersemann 1914.)

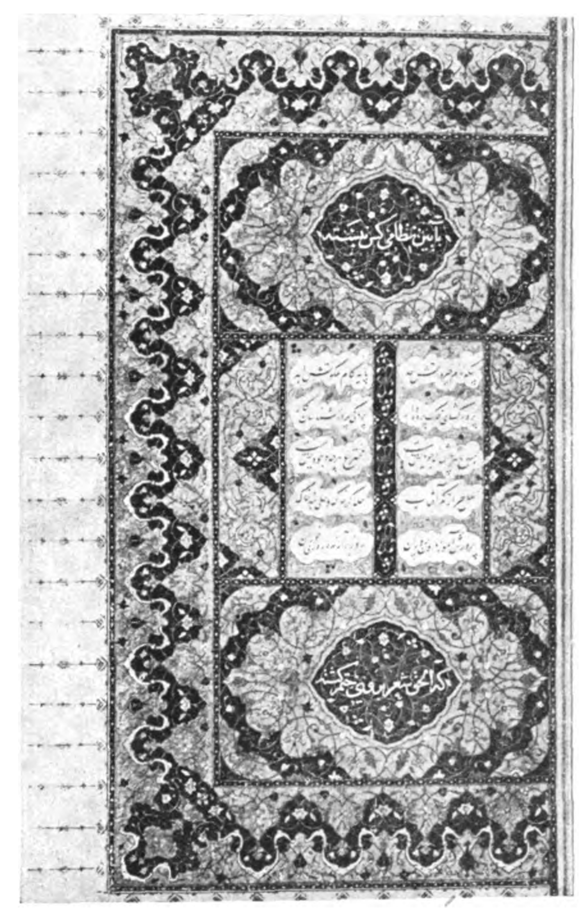


Abb. 2. Titelblatt. Nizami von 913—934 (1507/1527), Isfahan. Slg. Walter Schulz, Leipzig. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig, Hiersemann 1914.)





Abb. 3. Arabisches Manuskript. Vorhanden in der Sächs. bibliogr. (Klemm-)Sammlung, Leipzig, Deutsches Buchmuseum.



Abb. 4. Kopfstück a. d. 17. Jahrh. in dem Nizami v. 1013—27 (1604—26). Slg. Walt. Schulz, Leipzig. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig, Hiersemann 1914.)

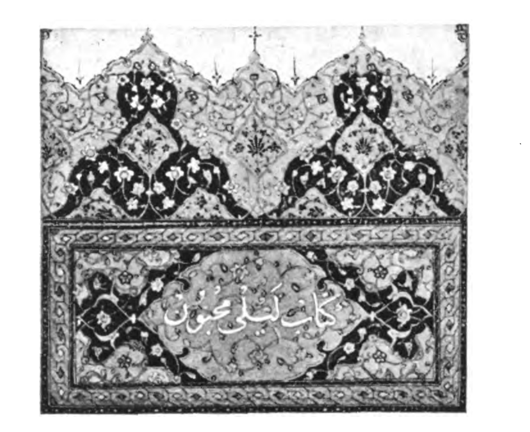


Abb. 5. Nizami. Um 1650. Slg. Karl W. Hiersemann, Leipzig. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig, Hiersemann 1914.)



Abb. 6. Kopfstück aus dem 19. Jahrh. in dem Nizami von 1013—27 (1604—26). Slg. Walter Schulz, Leipzig. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig, Hiersemann 1914)



Abb. 7. Koran, 17. Jhrh. Slg. Karl W. Hiersemann, Leipzig. (Nach: W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig, Hiersemann 1914.)

verändern, doch in höchst kunstvoller Weise, oft in doppelter Linienführung und ansehnlicher Schriftgröße die feinsten Nuancen der Zeichnung herausbringen, so die in Prachtwerken verwendete Tūmārschrift oder die Sulus-Zierschrift, bei der durch Übereinanderschieben der Buchstaben die offenen Flächen zwischen den Oberlängen ausgefüllt werden und so der Eindruck eines breiten, prachtvoll ornamentierten Bandes erzielt wird.

Wie nun die arabische Schrift ornamental verwendet wird, mögen einige besonders charakteristische Beispiele aus dem weiten Gebiet der islamischen Kunst erläutern. In der Architektur erscheint sie an den Innenwänden der Moscheen, und indem sie hier die Worte Allahs in herrlich geformten und verschlungenen Zeichen erstrahlen läßt, erfüllt sie in vollkommenster Weise ihre schon oben angedeutete Funktion, die bildliche Darstellung zu ersetzen, den in Worte gefaßten innersten Sinn des Glaubens in das Bereich des sinnlich Erkennbaren zu ziehen. Zugleich fließen ihre Zeichen zu gemäldeähnlichen Figuren, zu Kreisen und Ovalen zusammen; ja die Buchstaben selbst können sich zu Kreisen und Sternen ordnen, wie in der Suleimanmoschee zu Konstantinopel. Während diese Wandsprüche ein fast selbständiges künstlerisches Gebilde und nur durch den Zweck des Gebäudes ihm verbunden erscheinen, tritt die Schrift an anderen Stellen deutlich in den Dienst der Architektur, der sie vor allem als dekoratives Element dient; so bei den mit Schriftzügen bedeckten Bändern, wie sie um die mächtigen Pfeiler der Sultan-Achmed-Moschee in Konstantinopel laufen und mehr noch bei den zahlreichen Türumrahmungen in Moscheen und Palästen. Ein besonders schönes Beispiel bietet der Torbau Ala-eddisn II. zu Delhi aus dem Jahre 1310, bei dessen überaus reicher Tür- und Bogeneinfassung Schrift- und Ornamentbänder abwechseln; ihr Zusammenspiel mit den dekorierten Innenflächen wirkt besonders reizvoll. Immer wieder drängt sich die Empfindung auf, als erhielten diese reichen, komplizierten, zauberhaft wirkenden Werke arabischer Verzierungskunst ihr eigentliches Leben erst durch die kunstvoll hineingesetzten redenden Zeichen, fast unabhängig von deren Bedeutung, nur durch das vage Hineinspielen eines lebendigen Mediums. Herrliche Türumrahmungen haben auch die Prachtsäle der Alhambra, wo die Schrift auch sonst reiche ornamentale Verwendung findet, z. B. in Nischen, an den Kapitellen der Säulen und am Rande des berühmten Löwenbrunnens. Bemerkenswert für die Inschriften der Alhambra ist ihre enge, in der islamischen Kunst sonst nicht übliche Beziehung zum Gegenstand: sie reden den Beschauer an und weisen ihn auf die Schönheiten der Dinge hin. – Selbst die Außenseite der Kuppeln der Moschee erhält Schriftverzierung; so wird die mit Arabesken und geometrischen Motiven überspannte Kuppel der Grabmoschee Kâit-Bâi in Kairo am unteren Rande von einem in breiter Zierschrift ausgeführten Bande umschlungen.

Die dekorative Kunst der Araber, als deren bedeutsames Element wir die Schrift erkannt haben, fand außer in der Baukunst ein weites Feld auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, während die Plastik und Malerei – sei es infolge des Bilderverbots, sei es infolge einer tiefen, auf Begabungsmangel beruhenden Abneigung – ganz zurücktraten. Nur die Miniaturmalerei gelangte in den schiitischen persischen Provinzen, die sich um das Bilderverbot nicht kümmerten, zu hoher Blüte, und mit ihr die Buchkunst, die in der Ausschaltung der figürlichen Darstellungen auch im Westen, vor allem in Ägypten, hervorragende Werke geschaffen hat. Hier finden wir die Schrift, von deren kühnem Vordringen in die ihr

ursprünglich fremde Architektur wir gesprochen haben, auf ihrem eigentlichen Boden, auf den Blättern, auf denen kunstreiche Hände immer wieder in neu tastenden Versuchen, in immerwährendem Streben nach Vollendung ihre Formen bildeten, ihre Linien im bunt verschlungenen Spiel über die Seite leiteten. In den Schriftproben der Kalligraphen, kleinen vollendeten Kunstwerken des Schreibrohrs, sehen wir die Schriftzüge, die bald gerade, bald schräg, bald im Zickzack laufen, als wollten sie ihre Kraft und Schönheit in den seltsamsten Stellungen zeigen, häufig von zart geschwungenen Linien umrahmt, die das ganze Schriftbild in geringem Abstand flüchtig umreißend, wolkenförmige, helle Schilder bilden, von denen sich die Schrift wirkungsvoller als von dem dekorierten Grunde abhebt. Häufig aber ist die Schrift auch absichtlich in den reich verzierten Grund hineinkomponiert, und die Kunst des Schreibers, die Buchstaben aus dem Gewirr der Arabesken und Ranken klar und zugleich unaufdringlich hervortreten zu lassen, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Auf den Titelseiten der Prunkwerke, vor allem der prachtvollen Korane, deren fein erwogene Gliederung in Kopf- und Fußleisten, Umrahmungen, Medaillons zu immer neuen überraschenden Kompositionen führt, sind die Künstler unerschöpflich in der mannigfachen Verwendung der Schrift, die bald hell von dunklem, bald dunkel von hellem Grunde sich abhebt, die sich in die enge Umgrenzung der Zierleisten fügt und wieder frei auf dem breiten Mittelstück dahinfließt, und die oft auf derselben Seite die eckig feierlichen Züge des Kufi, die pompösen Formen der Tūmārschrift oder die zierlich bewegten Linien des Taʿlīḳ annimmt. — Nicht in so üppiger Fülle, doch in ausgesprochen ornamentaler Verwendung erscheinen die arabischen Buchstaben auf den islamischen Einbanddecken, wo sie häufig das Mittelschild und die ihm entsprechenden Nebenschilder füllen und deutlich als rein dekoratives Motiv auftreten. Auch in den Werken der orientalischen Teppichkunst begegnen uns Schriftbilder, und hier ist häufig ihr Inhalt ganz leer und gleichgültig, ihre ornamentale Funktion ganz zur Hauptsache geworden.



Abb. 8. Arabische Schriftspielerei (modern). Nach einer Vorlage im Deutschen Buchmuseum.

ÜBER DAS DEKORATIVE IN DEN KLASSISCHEN SCHRIFTEN

VON PROFESSOR DR. JULIUS ZEITLER

Wir verehren die klassischen Schriften als Höhepunkte der Entwicklung in ästhetischer Hinsicht, es sind die Urformen unserer abendländischen Schriftcharaktere, von denen eine ununterbrochene Linie bis in unsere Tage hereingeht. In den großen paläographischen und epigraphischen Ergebnissen ist allerdings das Künstlerische zumeist etwas zu kurz gekommen. Es dürfte von Interesse sein, dieses einmal ganz in den Vordergrund zu stellen. Für unsern Zweck braucht nicht wesentlich in die Schriftgeschichte zurückgegangen zu werden, es genügt sich zu vergegenwärtigen, daß die Griechen ihre Schrift von den Semiten, den Phöniziern erhalten haben, und zwar im 10. Jahrhundert vor Christi Geburt. Die einheitliche Urform, in der die vielen Lokalalphabete von Kleinasien bis Sizilien übereinstimmen, ist entlehnt und löst unvollkommene Formen des ägäischen Kulturkreises ab. Es liegt ein tiefer Sinn in der Sage, wonach Kadmos, der „Morgenländer", die Schrift nach Griechenland gebracht haben soll. Die ältesten griechischen Inschriften besitzen noch dieselben Buchstabenformen wie die altsemitische Schrift, die Griechen erweisen sich aber sogleich als schöpferisch, indem sie in das phönizische Alphabet die Vokale einfügen, wozu sie die Zeichen für gewisse entbehrliche semitische Konsonanten benutzen. Ebenso sind jene Inschriften noch bustrophedon geschrieben, d. h. sie laufen von rechts und links, furchenartig, so wie der Pflüger mit den Ochsen den Acker beschreitet. Es gibt in dieser Schrift keinerlei Worttrennung, keine Interpunktion, keine Abteilung am Zeilenende. Man setzt heute die älteste attische Inschrift, die diesen Charakter zeigt, in das Ende des 8. oder in den Anfang des 7. Jahrhunderts. Um dieselbe Zeit, seit 776 vor Christus, beginnen auch die Siegerlisten von Olympia. Mit der griechischen Kolonisation verbreitete sich diese Schrift nicht viel später in Sizilien und in Italien. Seit etwa 500 vor Christus gewinnt die griechische Schrift ihren ganz selbständigen Charakter: Die Schrift wird rechtsläufig, es wird stets von links nach rechts geschrieben, sie wird regelmäßiger und befolgt die Zeilenrichtung, indem die Zeichen zugleich senkrecht zur Schriftlinie gestellt werden. Die klassische Zeit des 5. Jahrhunderts und der Epoche Alexanders kennt nur große Buchstaben in steiler Form ohne jegliche Verzierung. Jedes Buchstabenzeichen füllt ungefähr ein Quadrat. Es spricht sich in der Schrift der archi-

tektonische Sinn des Griechen aus. Nach Alexander dem Großen kommt eine Interpunktion in Aufnahme, und es werden die Wörter am Zeilenende nach bestimmten Gesetzen abgeteilt. Für den bildhaften Charakter der Inschriften ist wesentlich, daß in einer bestimmten genau abgegrenzten Phase dieser Epoche die Buchstaben verschiedener Zeilen genau untereinanderstehen, als ob sie präzis Feldern eines Schachbrettes eingeordnet wären. Vorher herrscht Unregelmäßigkeit, nachher befreit man sich wieder von diesem Gesetz, zugunsten einer mehr organisierenden Schriftanordnung. Kleine Buchstaben formt erst der Hellenismus. Für feierliche, sakrale, öffentliche Zwecke bediente man sich des Steines, der Bronze, des Bleies, die Kundgebungen dieser Art sollten dauerhaft, witterungsbeständig gemacht werden.

Schon der Grieche Dionys von Halikarnaß, der um Christi Geburt lebte, wußte und bezeugte es, daß das altitalische und das altgriechische Alphabet dasselbe sind. Von den altitalischen Schriftformen kennen wir heute vor allem die etruskische, die umbrische, die faliscische, die oskische, die lateinische Schrift. Alle diese Schriftformen sind von Griechenland her befruchtet, und zwar sind es die chalkidisch-dorischen Kolonien in Süditalien wie Cumae, Neapolis, Rhegium, zu denen sich die griechische Schrift zuerst verpflanzte, von hier wurde sie sodann von dem ältesten Kulturvolk Italiens, den Etruskern, aufgenommen. Dies muß seit dem Ende des 8. Jahrhunderts geschehen sein, da Cumae etwa 750 vor Christus gegründet ist. Die ältesten altitalischen Schriftdenkmäler werden ins 6. Jahrhundert zu setzen sein. Alle italienischen Lokalalphabete gehen schließlich im Lateinischen auf. Als älteste römische Inschrift kennen wir den Lapis niger, den Schwarzen Stein, auch Stein des Romulus genannt, der etwa um 500 vor Christus, in das Ende der Königszeit, zu setzen ist. Er ist bustrophedon geschrieben und leider stark verstümmelt. Die Scipionen-Inschrift des 3. Jahrhunderts zeigt den Weg zur ausgebildeten Lapidarschrift, wie sie sich für die lapides entwickelte. Bis ins 4. Jahrhundert hinein war die Schrift linksläufig, seit etwa 350 ist sie rechtsläufig. Die römische Kapitalschrift gestaltet sich zur Schrift des römischen Weltreiches, zum Ausdruck der Macht des Imperiums. Ein formenklares, strenges, selbstbewußtes Leben gibt sich in ihr kund. Ihre höchste Vollkommenheit erreicht die Monumentalschrift in der augusteischen, in der Kaiserzeit. In harmonischer Würde, in ruhiger Gemessenheit stehen die Buchstaben da. Sie sind durchaus der Größe der römischen Architektur entsprechend. Man kann überhaupt ein römisches Schriftbild architektonisch nennen. In ihrer klaren rationalen Weise nimmt die Schrift immer Bezug auf die Architektur, sie berücksichtigt den Rahmen, dem sie sich einpaßt, die Buchstaben richten sich auf, stehen gerade. Die Elemente dieser Schrift können geometrische genannt werden: die senkrechte, die wagrechte, die schräge Linie und der Kreisbogen. Die Wagrechten werden kurz gebildet, in den Schräglinien und Rundungen dagegen breitet sich der Buchstabe aus.

Man hat die griechische Schrift eine „Schnurschrift", die römische eine „Bandschrift" genannt. Es ist damit auf die Bedingnisse der Herstellung hingewiesen. Es ist jedoch ein Problem, ob die Entwicklung der Lapidarschrift nicht ihre eigenen selbständigen Gesetze hat, gegenüber der Entwicklung der Scriptura, von der man jene gern abhängig macht, indem man sie als monumentalisierte Handschrift deutet. Es wäre demgegenüber zu erörtern, wie weit die Quadratarii, die Schriftmeißler, nicht doch ein selbständiges Schriftempfinden und Schrift-



Abb. 1. Griechische Inschrift aus dem Jahre 408/7.



Abb. 2. Inschrift des Kaisers Septimius Severus. Lateran. Mus. Rom.



können besaßen. Auch in stilphilosophischer Hinsicht begegnet man Widersprüchen. Ludwig Coellen behandelt die römische Capitalis als ein Ergebnis des Organizismus, nach dem Muster des menschlichen Leibes. Der Organismus (wir kommen hier in die Nähe der Worringerschen „Einfühlung") ist nach ihm die bestimmende Norm des Gestaltens. Jede Form, jeder Buchstabe gilt als abgeschlossenes, auf sich beruhendes organisches Individuum. Jeder Buchstabe hat organische Individualität, alle seine einzelnen Teile bilden miteinander ein System von Kräftefunktionen. Der Stilcharakter der Monumentalschrift ist organischer Gliedzusammenhang, auf dem Grund des Ganzen, als neutraler Gesamtfläche. Hieraus resultiert die gleiche Höhe, die Einheitswirkung der Zeile, überhaupt das Ganze organizistisch bestimmte Formenwesen. Jeder Einzelbuchstabe erhält sich in seinem höchsten individuellen Wert. Von den Capitalen hebt Coellen die Unzialen und Halbunzialen ab, indem er sie als Ergebnisse des Kubismus bezeichnet. Ihre Buchstaben haben nur den Wert kollektiver oder kommunistischer Individuen, die im Ganzen der Form aufgehen, in ihrem Reihenkollektivismus ist der besondere Individualwert aufgehoben. „Kubistische Gestaltung hat die organizistische abgelöst, statisch bewegungs- und verbindungslose die dynamisch fließende." So werden hier die Polaritäten des statischen (frühchristlichen) und des dynamischen (antiken) Stils herausentwickelt. Anderseits aber sieht man in der Literatur die Capitalis häufig als statisch bezeichnet, in Betonung der Ausgeglichenheit der Kräfte, die sie aufweist. Es werden eben die Begriffe statisch und dynamisch noch durchaus nicht eindeutig gebraucht, sie lassen sich z. B. auch anwenden, um innerhalb eines Schriftsystems Kennzeichnungen sowohl für die Capitalis wie für die Scriptura zu finden, ohne daß gleich damit an eine Gegensätzlichkeit von Epochen gedacht wird. Ebenso dürfte es mit einer rein philosophischen Schriftbehandlung nicht harmonieren, wenn man die römische Monumentalis als tektonisch bezeichnet findet. Mit den obigen Thesen stimmt es dagegen überein, wenn Dr. Konrad F. Bauer die römische Schrift als durchaus anthropomorph bezeichnet, worin er sich freilich im wesentlichen auf eine Physiologie des Schreibens bezieht. Einen kräftigen dynamischen Einschlag schreibt er auch gerade der Herkunft aus der Kalligraphie zu.

Es wird zur Beantwortung solcher Fragen auch das Handwerkszeug zur Herstellung solcher Steinschriften mit herangezogen werden müssen. Vor allem müssen die römischen Inschriftmeißler eben solche Meister in ihrem Fache gewesen sein wie die Kalligraphen, ein Verhältnis, wie es auch das Kunsthandwerk des Mittelalters und der Renaissance charakterisiert. Der Handwerker lebte eben in alten Zeiten ganz anders mit der Schrift als er es heute tut. Heute braucht er in den allermeisten Fällen die Vorzeichnung des Schreibmeisters; früher war er ebenso sein eigener Schriftentwerfer. Es wäre zu mechanisch gedacht, wenn man meinte, der römische Steinmetz habe sich in allen Fällen seine Inschrift vorzeichnen lassen und er habe sie danach gemeißelt. Gewiß verfolgte er die Fortschritte in der Scriptura, und in zahlreichen Elementen wird er sich auch von ihr abhängig gemacht haben, wird er sie übernommen haben. Man möchte aber doch eher eine gleichläufige Bewegung des Schriftkönnens beim Librarius und beim Quadratarius annehmen als eine gänzlich einseitige Abhängigkeit. Die Meißelschrift kann nicht ausschließlich von der Farbschrift, der Stilusschrift abstammen. In den überwiegenden Fällen wird sich der Steinmetz seinen Entwurf selbst gemacht haben, und zwar entsprechend

den Gegebenheiten des Werkzeugs, und dieses Werkzeug, der dreikantige Meißel, ermöglichte gerade die meisterhafte Monumentalisierung der Schrift, wie er auch verhinderte, daß die Steinschrift über einen gewissen Grad hinaus sich zur Kursive abwandelte und beugte. Über alle technischen Mittel hinaus ist es auch immer die Vorstellung von der Schönheit einer gewollten Schriftform gewesen, die die Schriftgestaltung bewirkte, und jegliches Werkzeug, jegliches Material ist ihr gegenüber immer nur dienend gewesen. Es lassen sich also drei Fälle ins Auge fassen: im ersten erhält der Steinmetz die Schriftvorlage in der Größe oder in den Proportionen der Inschrift vom Schreibmeister geliefert, es kann dabei dieser selbst die Vorlage auf der Fläche mit einem Farbstift oder einer Feder einzeichnen, oder der Steinmetz verfährt so nach der Vorlage; im zweiten Fall entwirft der Steinmetz auf der Fläche seine Inschrift selbst; im dritten Fall skizziert er die Inschrift höchstens und meißelt sie, auf sein Können vertrauend, ohne weiteres ein. Daß nicht immer Vorlagen zur Verfügung gestanden haben können, wird dadurch bewiesen, daß es zahlreiche Inschriften gibt, bei denen die Ausgänge der Zeilen immer gedrängter verlaufen, bei denen dazu gegen das Ende der Zeilen die Ligaturen sich häufen, um mit dem Raum auszukommen. Bei einer genauen proportionierten Vorzeichnung wäre das undenkbar. Ausschlaggebend sind für die Monumentalis die Möglichkeiten und die Richtungen des Meißelschlags, dadurch wurde die würdige und feierliche Haltung der Schrift unterstützt, und nur im Sinne des feierlichen, ja festlichen Charakters, wie er z. B. für die Inschriften auf den Triumphbögen immer erforderlich ist, bleibt sich diese Schriftform durch fast vier Jahrhunderte der römischen Geschichte gleich. Es ist der Anlaß, der in allen diesen Generationen die Monumentalität der Schrift hervorruft. Wir haben ja auch nicht allein die kursive Vulgärschrift der Wachstafeln, der Graffiti, als Gegensatz, sondern dazwischen stehen in materialem Sinn ebenso noch die Erzinschriften, die mit dem Stichel oder einem sonstigen spitzen Instrument ins Metall eingeritzt, eingraviert wurden, wie die Beschriftung der acta diurna, auf den seit 59 vor Christus aufgestellten weißen Holztafeln, den alba, die jedenfalls unsern Plakatschriften als analog aufzufassen sind, schließlich noch die scriptura actuaria, in der Monumentalschriften größeren Umfangs in kleinerem Schriftgrad hergestellt wurden.

Die Lapidarschrift des 2. und des 1. Jahrhunderts vor Christus besteht gewissermaßen aus gleichstarken Balkenzügen, bei denen die Hauptstriche durch senkrecht zu ihrer Richtung gelegte Meißelschläge, also schräg gerichtete, ihren Abschluß erhalten haben. Diese Endigungen, „Sporen" genannt, stammen auch von den Griechen her und bürgern sich seit dem 3. Jahrhundert ein. Der an sich vorzügliche Buchstabe erhält durch ihn eine kräftige, ästhetische, mit seinem Organismus sich verschmelzende Steigerung. Schon hier ist dank dem bauenden tektonischen Sinn des Römers die einfache Grundform zur schönen Form erhöht. Die klare Struktur dieser Buchstaben bevorzugt stets die optische Mitte, sofern zweistöckige in Frage kommen, was das innere Spannungsverhältnis unübertrefflich macht. Und die römischen Steinmetzen handhabten dieses ästhetische Gesetz, obwohl sie nie bei einem Rudolf von Larisch in die Schule gegangen sind. Die augusteische Zeit bringt den Wechsel von starken und schwachen, von anschwellenden und abschwellenden Linien im Buchstaben, er reckt sich steil und gerade wie die römische Säule, die Abschlußstriche werden entweder senkrecht oder wagrecht eingeschlagen; man findet diesen Charakter am vollendetsten auf



Abb. 3. Kenotaph des Centurionen Marcus Caelius, gefallen in der Schlacht im Teutoburger Walde.



der Inschrift des Titusbogens oder der Trajansäule verkörpert. Ligaturen treten jetzt mannigfach auf, auch finden sich Buchstaben in kleinerem Grad, die man Enklaven nennen kann, zwischen die großen eingefügt. Der Querschlag des Meißels an den Endigungen der Buchstaben verursachte, daß kleine Teilchen ausbrachen, in sorgfältiger Rundung entstanden hier die sogenannten Schraffierungen oder Schraffen. Die Kapitalschrift, die capitalis quadrata, ist das höchste Ergebnis dieser Entwicklung; in den Versalien der Antiquaschrift haben sich diese Versalien bis auf uns verpflanzt. Man wird aber nicht nur die einzelnen Buchstaben in ihrer Schönheit zu würdigen haben, sondern, im Gegensatz zu ihrer bloßen Reihung, wie es einem frühen Buchstaben entspricht, auch die Entstehung von Wortbildern durch das Auftreten kaum merklicher Wortlücken zu beobachten haben, ebenso das Abteilen der Sätze durch Interpunktion. Der Entstehung des vertikalen Rhythmus, in der Aufeinanderfolge der Zeilen im Schriftfeld, kam der architektonische Sinn der Römer zugute, der horizontale Rhythmus geht wesentlich von der Gesamtwirkung des Wortbildes aus, auch hier haben wir erst wieder durch Larisch gelehrt erhalten, welche Bedeutung den Zwischenräumen beim Aneinanderreihen der Buchstaben innewohnt, und wie sehr diese Abstände abgewogen werden müssen. Den römischen quadratarii war dies natürlich. Es ist nicht nur der Einfluß der Verkehrsschrift, der Cursive gewesen, der die capitalis rustica auf Inschriften in ihrer Form bestimmte, sondern vor allem die Schnelligkeit der Herstellung, die flüchtigere, schwungvollere Formen ohne Schlußlinien bewirkte. Die Rustica ist enger, gedrängter, ihre Senkrechten sind dünn, ihre Wagrechten sind dick. Der Meißel ist kein Calamus und auch kein Stilus, aber in der schnellen, eiligen Handhabung schlug er auf dem bequemsten Wege die Linien ein, wie ja auch die Gravierung in Bronze stets flüssiger ist. Das 3. Jahrhundert nach Christus bringt die Schrift als ebenmäßige Bedeckung von Flächen und Feldern, es meldet sich ein Flächencharakter mit einheitlicher Gliederung im Gesamteindruck an, zugleich mit verbreiterten Proportionen der dazu prädestinierten Buchstaben. Auf diese Entwicklung setzt dann die der Unziale, der Zwölftelfußschrift wie sie Hieronymus nannte, ein, mit dem Emporkommen des Christentums. Es ist charakteristisch, daß man sich die Unziale nicht mehr gemeißelt denken kann. Hinzuweisen wäre noch auf Einzelformen, wie das A mit der nach unten gebrochenen Haste, wie es im 4. Jahrhundert, nach dem konstantinischen Edikt, auftritt; gleichfalls als eine Spätform, wahrscheinlich vom Orient her beeinflußt, ist die Einführung verzierter Sporen zu bezeichnen, im 4. Jahrhundert, oder die Spaltung, das Fischschwanzartige bei Endigungen, ein ornamentales Motiv, wie es in der Scriptura Damasiana, der Schrift des Geheimschreibers Philocalus, und in einer römischen Inschrift vom Jahr 391 zu beobachten ist.

II.

Um dem Werden der ästhetischen Schönheit von Inschriften auf die Spur zu kommen, wird man festhalten müssen, daß der Skulptor, auch wenn er mit der Handschrift voll vertraut war, doch stets Rücksicht nahm auf die eigentümliche Wirkungsweise seines Werkzeugs; er fügte sich den Gesetzen desselben und auf diesem Wege entsteht eben das spezifische der Steininschriften, deren Schriftvorbildlichkeit man aus diesem Grunde auch eine eigene Entwicklung zusprechen muß. Eine Vase des Dipylonstils des 8. Jahrhunderts vor Christus bewahrt uns die älteste griechische eingeritzte Vasenaufschrift[1].

Der Steinschrift näher kommt schon die Aufschrift einer korinthischen Lekythos[2]; hier ringen die Buchstaben um ihre Form, sie sind aber noch ganz unregelmäßig gestellt. In beiden Fällen läuft die Schrift von rechts nach links. Die gleiche Unregelmäßigkeit zeigen die Inschriften auf dem Lemnischen Stein[3] aus dem 6. Jahrhundert vor Christus (Athen, Nationalmuseum). Die noch ziemlich rohen Schriftzüge, von rechts nach links, werden thrakisch gedeutet. Die ältesten melischen Inschriften, aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts, haben sich schon eine schöne Gleichmäßigkeit erworben[4]. Sie bezeugen in ihrer geometrischen Form den mathematischen Sinn der Griechen. Die Schrift ist aber hier noch ebenso wenig mit Auszeichnungsstrichen, Sporen, versehen wie auf dem Stadtrecht von Gortyn, der berühmten ausführlichen kretischen Inschrift aus dem 5. Jahrhundert[5]. In gleichmäßiger Reihung überziehen die Zeilen dekorativ den Stein. Eine senkrechte Regularität scheint sich hier und da nur durch Zufall herzustellen. Ebensowenig kann von einer solchen auf der Inschrift eines thessalischen Weihgeschenks die Rede sein, einer Erzplatte[6]. Hierher gehört auch die rechtsläufige Inschrift, die Hiero I. von Syrakus nach der Schlacht bei Cumae 474 vor Christus auf einem etruskischen Bronzehelm anbringen ließ (Hiero, Sohn des Deinomenes, und die Syrakusaner weihen dem Zeus diesen etruskischen Helm nach der Schlacht bei Cumae)[7]. Hier schmiegen sich die Buchstabenformen der Helmrundung an. Zu den ältesten jonischen Inschriften zählen die Eingrabungen, die jonische Griechen als Söldner im Heere Psammetichs I. oder II. (etwa 660 bis 590 vor Christus) in Abu Simbul an den Kolossalstatuen eines Felsentempels anbrachten (z. B.: Als König Psammetich nach Elephantine kam, schrieben die Leute des Psammetich, des Sohnes des Theokles, dieses. Sie segelten und gelangten bis oberhalb Kerkis, soweit der Fluß es gestattete. Die Fremden führte Potasimto, die Ägypter Amasis. Der Schreiber war Archon, der Sohn des Amoibichos, und Pelagos, der Sohn des Eudamos)[8]. Diese naturgemäß rohen Inschriften sind für die Entwicklung der jonischen Schrift sehr wichtig. Das Original der Hermesstatue des Alkamenes[9] aus dem 5. Jahrhundert wird natürlich auch die Schrift der Zeit getragen haben. Die Schrift auf der Kopie, die bei den deutschen Ausgrabungen in Pergamon gefunden wurde, ist aber schon hellenistisch, die Kopisten verwandten die Schrift ihrer Zeit. Unverzierte Inschriften weisen auch eine Reihe Grabsteine aus dem 4. Jahrhundert auf, es ist dabei für keine Regularisierung Sorge getragen[10]. Diese scheint vor allem und zuerst auf feierlichen Inschriften aufgetreten zu sein, wie auf der attischen Marmorstele aus dem 5. Jahrhundert[11]. Hier und auf einer ringsum stark lädierten Schriftplatte[12] aus pentelischem Marmor aus dem Jahr 424 vor Christus stehen die Buchstaben genau senkrecht übereinander, der Möglichkeit der Gestaltung von Wortbildern ist also zugunsten des reinen geometrischen Eindrucks nicht der leiseste Raum gelassen. Dazu gesellt sich die vollkommene Unverziertheit der Zeichen. In gleichmäßigem Rhythmus überziehen die Buchstaben die Fläche. Ihre höchste Schönheit erreicht diese Phase in der Inschrift einer Marmortafel von der Akropolis von 408/7 vor Christus. Während sich auf den vorigen Schriftdenkmälern noch die Meißelhiebe ziemlich robust kenntlich machen, ist hier die Schrift ungemein klar und schön, ohne Werkzeugspuren in einer edlen Einfachheit[13]. Diese Methode, die Buchstaben wie in einem Gitter zu geometrisieren und die Fläche wie mit einem Muster streng zu überspinnen, hält sich kaum wesentlich länger als ein halbes Jahrhundert; schon auf einer Inschrift einer attischen

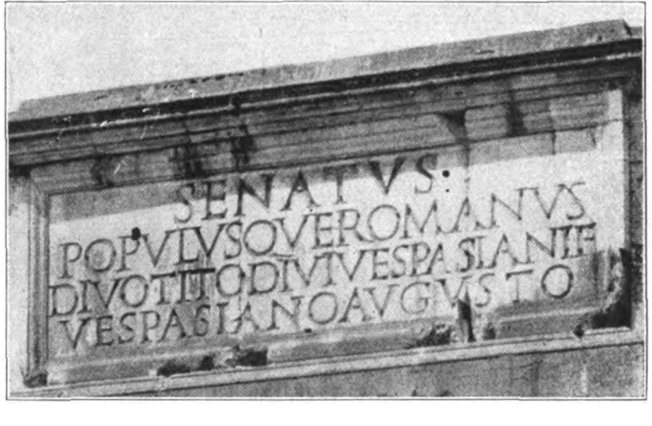


Abb. 4. Triumphbogen des Titus (81 n. Chr.) Rom.



Abb. 5. Weihinschrift aus dem Anfang des 2. Jahrh.

Basis[14] aus dem Jahr 365 vor Christus lösen sich die Buchstaben leicht aus diesem strengen Zusammenhang, ebenso ist dies der Fall bei der kerkyräischen Stele aus dem Jahr 365 vor Christus, auf der übrigens die Inschrift interessant gedrängt und hochgestellt ist. Eine Privilegierungsinschrift aus Delphi in schöner Reihung[15] gehört der Phase unmittelbar nach der vollkommenen Geometrisierung an, sie hat den eben geschilderten gelockerten Charakter. Die Inschrift hat den Text: „Die Delphier haben dem Pankrates aus Thuria in Messenien, dem Sohne des Pasiteles, für ihn selbst und seine Nachkommen öffentliche Gastfreundschaft, Vorrecht bei der Befragung des Orakels, Vorsitz bei Beratungen, Schiedsrichteramt, Unverletzbarkeit und gänzliche Freiheit von Abgaben verliehen unter dem Archon Diokles und den Buleuten Damon, Orestes und Charixenes.“ Zierstriche sind hier noch nicht zu konstatieren, ebenso noch nicht auf dem leider recht zerstörten, bekannten „Akropolisstein“[16], der eine Anleitung zu einer Tachygraphie enthält, wobei die Schrift keineswegs hervorragend genannt werden kann; der Stein ist auf ungefähr 350 vor Christus zu datieren. Hinzuweisen wäre auch etwa auf die Inschrift des Steins, auf dem Philombrotos und Aphthonetes, die sich in Seegefahr befanden, zu Beginn des 5. Jahrhunderts, ihre Zöpfe dem Poseidon weihen[17] (Britisches Museum). Ebenso sei der Weihegabe-Inschrift des augenkranken Eukrates an die Demeter von Eleusis gedacht, auf einem Votivstein, der für jede Hygieneausstellung verwendbar wäre und manchen Gebrauchsgraphiker inspirieren könnte[18]. Daß im 5. Jahrhundert vor Christus auf Inschriften schon Ligaturen großen und kleinen Charakters angewandt werden, lehren die Inschriften von Delos[19], 402 vor Christus, und von Athen[20], etwa 405/04 vor Christus; besonders der letztere Stein, mit den Relieffiguren der Juno und der Minerva, mußte auf diese Weise einen sehr umfangreichen Text bewältigen. Noch stärker prägt sich dies auf einer samischen Inschrift vom Jahre 364 vor Christus aus[21]. Zierstriche und dekorative Verdickungen an den Enden der Buchstaben melden sich auf einer gut gegliederten Inschrift vom Minervatempel zu Priene mit einer Widmung Alexanders des Großen aus dem Jahr 334 vor Christus[22]. Die Columella der Lais mit ihren nicht sehr sorgfältig gestellten und ziemlich obenhin gemeißelten Buchstaben, wahrscheinlich aus der Mitte des 4. Jahrhunderts vor Christus, hat wagrechte und senkrechte Zierstriche. Hier begegnet einem auch das für griechische Herkunft charakteristische A mit dem nach unten gebrochenen Querbalken bzw. Mittelhaste (A)[23]. Mit schönen klaren Zügen ist die pergamenische Inschrift[24] aus der Kaiserzeit entwickelt mit Bedacht gemeißelt besitzt sie die Zierstriche der augusteischen Zeit, in einem Typus, der deutlich von dem der trajanischen geschieden werden muß. Eine pergamenische Herme aus dem 2. Jahrhundert nach Christus weist deutlich eine Ornamentalisierung der Schrift auf[25]. Ähnliches ist von der athenischen Inschrift aus der gleichen Zeit zu bemerken[26]; bei ihr treten außerdem die gespaltenen Ziersporen auf. Im gleichen Jahrhundert machen sich Einwirkungen spezifisch römischer Schrifterrungenschaften auf den Hellenismus geltend, so zeigt eine griechische Steininschrift aus dem Jahr 134 nach Christus merkwürdige Vermengungen des originalen griechischen Duktus mit römischen und kalligraphischen Charakteren, teilweise könnte man hier sogar von Kursiveinfluß sprechen[27]. Die Grabstele des Schreibers Timokrates[28] gehört nach dem Charakter ihrer Inschrift in den Hellenismus des 1. Jahrhunderts nach Christus hinein. Die Anpassung der Schrift an die architektonischen Flächen bei Sarkophagen und Altären ist

im römischen Stil vollendeter zu beobachten als im griechischen. Hinzuweisen wäre bezüglich der Schrifteinfügung auf den durch Volutenhörner ausgezeichneten Altar der Demeter in Pergamon, den Dörpfeld ausgegraben hat und der von Philetairos und Eumenes für ihre Mutter Boa der Göttin gestiftet wurde[29]. Eine aus hadrianischer Zeit stammende Steininschrift der Akropolis[30], von der Wiederherstellung von Heiligtümern handelnd, mit den geflossenen Zügen, scheint in Beziehung zum Charakter einer Inschrift aus Thera[31] zu stehen, mit Ligaturen; sie mag ein Ausklingen griechischer Schriftschönheit bedeuten. Die allgemeine Bildform dieser Inschrift, die sich einer symmetrischen Zentrierung nach der Mittelachse nur nähert, gibt zu erwägen, daß eine solche Anordnung überhaupt nicht im Sinn der griechischen Inschriftkunst zu liegen scheint; im Bildhaften wird eher Ausgeglichenheit als symmetrische Harmonie angestrebt. Zuletzt möge noch der in Kappadozien zu Anisa gefundenen Erztafel Erwähnung geschehen; mit dem Griffel oder Stichel sind in der Fläche Zeichen eingraviert, die sich den Merkmalen der Schreibschrift bedeutsam nähern; die Tafel stammt aus dem 1. Jahrhundert nach Christus.

* * *

Das älteste bekannte römische Schriftdenkmal ist der Stein des Romulus[32], der Lapis niger (Schwarze Stein), auf einer Stele von Tuffstein, der 1899 bei Ausgrabungen auf dem Forum Romanum in der Nähe des Triumphbogens des Septimius Severus inmitten von Resten alter Bauten gefunden wurde. Die Stele scheint früher etwa mannshoch und pyramidenförmig gewesen zu sein, jetzt ist nur mehr der untere Rumpf in der Höhe von ungefähr 60 Zentimeter erhalten. Die Inschrift wird im allgemeinen um das Jahr 600 datiert, es wird geglaubt, sie sei noch in die Zeit der Könige zu setzen, die begründetere Ansicht geht dahin, daß sie aus den ersten Zeiten der Republik stammt. Der Inhalt der Inschrift betraf die Heiligkeit des Ortes; der Fluch war über denjenigen ausgesprochen, der es wagen sollte, das Heiligtum zu entweihen; vielleicht handelte es sich um den Schutz und die Unverletzlichkeit der Rednerbühne, an das Grab des Romulus wird schwerlich zu denken sein. Die Inschrift erstreckt sich über alle vier Seiten der aufrecht stehenden Stele; wer sie also lesen wollte, mußte um die Stele herumgehen. Die Zeilen waren offenbar in horizontaler Richtung in den Stein eingehauen worden, ehe dieser aufgestellt wurde. Jetzt stehen sie vertikal und laufen bustrophedon; einige Zeilen sind umgekehrt gestellt, offenbar ein Fehler des Steinmetzen. Die Schrift, die noch keinen künstlerischen Wert hat, ist die der griechisch-chalkidischen Kolonie in Süditalien, die von den Römern adoptiert worden war. Als zweitälteste Inschrift wird die sogenannte Duenos-Inschrift der Drechselschen Vase angenommen, die Inschrift, die sich um die Vase herumzieht, ist linksläufig und stammt wohl aus dem 4. Jahrhundert. Eine faliscische Inschrift[33] aus dem 3. Jahrhundert, mit dem Stichel in eine Erztafel eingegraben, ist schon von weitgehender Regularität. Die spezielle Form der Schriftzeichen dieser Zeit findet man bei Day. Einen weiteren Fortschritt konstatiert man in der Inschrift des Sarkophags des L. Cornelius Scipio Barbatus[34]. Man fand den Sarkophag in dem großen Familiengrab der Scipionen an der Via Appia, deren Denkmäler im Vatikanischen Museum zu Rom stehen. Die Namen sind mit roter Mennigfarbe hervorgehoben. Scipio Barbatus war Konsul des Jahres 298 vor Christus. Sein Elogium in saturnischem Versmaß lautet: „Sohn des Gajus, ein tapferer und

Abb. 6. Inschrift von einem Caesonius mit dem Cursus honorum.
Lateran. Mus. Rom.

kluger Mann, dessen Äußeres seiner Tüchtigkeit entsprach. Er war Konsul, Zensor, Ädil, eroberte Taurasia, Cisauna in Samnium, unterwarf ganz Lukanien und führte Geiseln fort.“ Deutlich prägen sich in der Inschrift die Wortbilder aus. Das gleiche ist natürlich der Fall auf einer Erztafel, die einen Senatsbeschluß de bacchanalibus aus dem Jahr 186 vor Christus enthält. Man wird für die weitere Entwicklung im Auge zu behalten haben, ob die Sporen schräg ansetzen oder horizontal, besonders ob die Scheitelsporen bei spitzwinklig zusammenstoßenden Hasten vorhanden sind oder nicht. Es wurde schon betont, daß die in Erz gravierte Schrift stets die Beziehung zum Kalligraphischen hat. Ferner dürfte für die Folge wichtig sein, die Entwicklung in der Urbs und die in den Provinzen einigermaßen auseinander zu halten. In die Provinzen gelangen die Stilwellen der Inschriftkunst etwas später als sie in Rom entstanden, manchmal hinkt dort die Entwicklung um ein Jahrhundert nach, wenn nicht ein in Rom gebildeter und daher gebürtiger Steinmetz oder Entwerfer vorhanden war. Außerdem sind die Stufen der Feierlichkeit oder der Bedeutsamkeit zu beachten, die einer Inschrift innewohnen mußte; demgemäß stufen sich auch die Arten der Ausführung von Inschriften ab. Je feierlicher, desto monumentaler, desto tektonischer. Nur in größeren Grenzen sind daher Inschriften einer Zeit, aber in verschiedener Ausführung, miteinander verwandt. Eine Inschrift aus dem 2. Jahrhundert[35] zeigt noch erheblich schräge Sporen, eine Grabschrift aus der Zeit Sullas[36] gibt sich überwiegend mit horizontalen Schlußstrichen. Bei einem Cippus Romanus aus dem Jahr 55 vor Christus[37] sind die oben erwähnten Scheitelsporen schon nicht mehr zu beobachten. Die festlichen Inschriften der augusteischen Zeit haben sie in der Regel nicht mehr, doch scheint die Inschrift der Fasti Praenestini aus den Jahren 4 bis 10 nach Christus eine Ausnahme zu machen. Da sich im Pantheon[38] in der Vorhalle der ursprüngliche Bau der Agrippa erhalten hat, könnte vermutet werden, daß die Inschrift: „Marcus Agrippa Lucii Filius Consul Tertium Fecit“, d. h. „Markus Agrippa, Sohn des Lucius, hat dies in seinem dritten Konsulat erbaut“, aus der ursprünglichen Zeit stammt. Aber die Zeichen werden schon in der hadrianischen Zeit erneuert worden sein, ebenso noch später. Aus den nächsten Jahrzehnten bis zur Titusbogen-Inschrift von 81 nach Christus sei die Inschrift Acta fratrum Arvalium[39] aus dem Jahr 59 nach Christus hervorgehoben, die Ansätze zu zierlichen Schwüngen mit Scheitelsporen vereinigt; die Tafel ist in ihrem Text gut gegliedert; ihr möge sich eine Bauinschrift[40] auf dem Isistempel in Pompeji anschließen. In schon etwas geglätteter Form gibt sie bekannt: „Numerius Popidius, Sohn des Numerius, Celsius, hat den Isistempel, der beim Erdbeben eingestürzt war, von Grund auf mit eigenen Mitteln neu erbaut, ihn nahmen die Stadträte wegen seiner Freigebigkeit, obwohl er erst sechs Jahre alt war, in ihr Kollegium gebührenfrei auf.“ Eine zeitliche Grenze für die Stiftung und den Stifter gibt hier die Verschüttung durch die Aschenmassen des Vesuv. Aus Wandanschlägen in Pompeji sind uns auch Beispiele der scriptura actuaria[41] erhalten, so ein Plakat, auf dem sämtliche Obsthändler für die Wahl des Marcus Honorius Priscus zum Duumvirn Propaganda machen, eine Inschrift, die einer flüchtigeren Steinschrift näher steht als der capitalis quadrata. Hier wäre auch des Caeliussteins[42] zu gedenken, denn zeitlich muß seine Entstehung innerhalb der beiden auf die Varusschlacht folgenden Jahrzehnte angenommen werden. Der Stein wurde 1633 bei Xanten gefunden und befindet sich jetzt in Bonn. Er ist dem Manius

Caelius, Legat der 18. Legion, der 53 Jahre alt in der Varusschlacht fiel (cecidit bello Variano), errichtet; der Gefallene und Vermißte zeigt sich im Relief mit allen seinen Orden und Würdenzeichen. Die oft diskutierten Worte ossa inferre licebit können darauf gedeutet werden, daß das leere Grab bei Gelegenheit als wirkliche Grabstätte benutzt werden dürfe, sofern der Bruder die Hoffnung aufgegeben hat, die Gebeine des Zenturionen aus dem Teutoburger Walde, oder wo sie bleichten, heimholen zu können. Die Inschrift ist gut und entspricht in ihren Buchstabenformen ganz der zeitgenössischen urbanen Übung. Sie könnte ein Beispiel dafür sein, daß unter den Kolonialsoldaten der germanischen Provinz damals sowohl Schreibmeister wie begabte Steinmetzen sich befanden. Wenn eine Inschrift auf einer entsprechenden Tafel sich ausbreiten kann, so dient dies der Regularität, es liegt kein Anlaß vor, Ligaturen oder Enklaven zu machen; der beschränkte Raum des Schriftfeldes beim Caeliusstein bedingte Ligaturen wie die Einspannung des I und des E in das L, die Verkleinerung des sonst ganz vollen O gegen das Ende der Zeile, sobald der Steinmetz merkt, daß er mit dem Platz nicht mehr recht auskommt; ähnliches läßt sich auch bei einem Mainzer Grabstein[43] des 1. Jahrhunderts nach Christus sehen, der noch gedrängter ist. Beim Titusbogen[44] tragen die mächtigen Pfeiler des Porticus triumphierend die Schriftplatte, wie sie bei jedem Triumphbogen das grandiose Kernstück des Monumentes ist. Kaiser Domitian ließ den Titusbogen zum Gedächtnis des Sieges über die Juden errichten, er wurde 81 nach Christus geweiht. Die Inschrift lautet: „Der Senat und das Volk der Römer dem göttlichen Titus, Sohn des Vespasian unter der Regierung eines Kaisers aus der Familie der Vespasiane." Die Inschrift, dominiert von dem großartigen Wort Senatus, ist streng symmetrisch gruppiert, die Schriftzeichen, höchst monumental wirkend, gehören schon dem Typus ohne Scheitelsporen an. Man sieht Grund- und Haarstriche in der Ausbildung, aber doch überwiegt noch der Eindruck der Kraft des Schriftcharakters. Einen ähnlichen kräftigen Duktus besitzt eine römische Brunneninschrift[45], bei Mainz gefunden, dabei schon aus dem 2. Jahrhundert nach Christus. In diese Gattung gehören auch Inschriftenbruchstücke mit sehr klaren Zeichen, aus dem lateranischen Museum (Anderson, 24 246). Es mag hier noch auf den Triumphbogen des Kaisers Oktavianus Augustus zu Susa[46] und zu Rimini[47] hingewiesen sein; mit nicht sehr ausgesprochener Art und Verteilung der Schrift. Beim Triumphbogen in Rimini ist die Schrift nur zur Hälfte erhalten. Hier wäre der Ort, des Monumentum Ancyranum[48] zu gedenken, das sich in Angora erhalten hat. Wir wissen, daß dem Testament des Kaisers Augustus drei Urkunden beigegeben waren, von denen die dritte eine Übersicht über seine hervorragendsten Unternehmungen vom ersten Erscheinen in der Öffentlichkeit an bis zu seinem Tode gibt, d. h. über Gesetze und Verordnungen, empfangene Würden und Auszeichnungen, gemachte Schenkungen und Stiftungen, Eroberungen und Gebietserweiterungen, ausgeführte Bauwerke und Schaustellungen. Das Original der Inschrift, bei seinem Grabmal aufgestellt, war in Bronze, es ist verlorengegangen, es ist nicht notwendig, daß die Schrift des Ancyranum eine genaue Kopie darstellte, nach ihrem erheblichen Rustikacharakter scheint sie aus etwas späterer Zeit zu stammen. Die Tabula alimentaria Ligurum Baebianorum[49] aus dem Jahr 101 nach Christus, eine Erztafel mit Einritzungen, die bei Benevent gefunden wurde, reproduziert geradezu die pompejianische Kursive. Die in Erz gravierte Inschrift der Lex Julia municipalis[50] arbeitet mit sehr

FAMAREFERTSANCTOSDV
AGNENCVMLVGVBRESCA
NVTRICISGREMIVMSVI
SPONTETRVCISCALCASSE
VRERECVMFLAMMISV
VIRIBINMENSVMPARV
NVDAQVEPROFVSVMCI
NEDOMINITEMPLVMF
OVENERANDAMIHISA
VTDAMASIPRECIBFAVEA

Abb. 7. Titulus des Papstes Damasius († 384).

kleinen und flüchtigen Buchstaben. Die nächste Stufe nach der Titusinschrift stellt die Trajaninschrift[51] auf der Trajanssäule vom Jahr 114 nach Christus dar. Dazwischen liegen ein paar wichtige Militärdiplome aus der domitianischen und trajanischen Zeit; das Diplom mit der Aufzeichnung eines Erlasses des Kaisers Domitian aus dem Jahr 93 nach Christus war am Tempel des Augustus in Rom angebracht, es war darin den Veteranen von drei Alen und neun Kohorten ehrenvoller Abschied gewährt und civitas und connubium verliehen worden. Vorliegend ist die Kopie, die auf der vierten Seite von sieben Zeugen beglaubigt ist. Die beiden bronzenen Platten, aus denen das Militärdiplom besteht, wurden bei Widdin aufgefunden und werden im Nationalmuseum in Sofia aufbewahrt. Militärdiplome dieser Art bilden ein Diptychon mit zwei Innen- und zwei Außenseiten. Auf den beiden Innenseiten befindet sich die Haupturkunde, die äußeren Seiten geben zum Lesen den Inhalt der Urkunde wieder. Die inneren Seiten sind daher auch, wie stets, flüchtiger, kursivmäßiger, während wenigstens die erste Seite hier eine regelrechte Eingravierung hat. Ein zweites hier erwähnenswertes Militärdiplom befindet sich im Antiquarium in München, vom Jahr 108 nach Christus, es wurde in Weißenburg am Sand gefunden, stammt also von der Limesbesatzung. Die bisher in der Schriftgeschichte zu größtem Ruhm gelangte Inschrift befindet sich auf der Basis der Trajansäule (Anderson 278), die auf 114 nach Christus zu datieren ist. Die Inschrift, in ihrem unteren Teil durch einen früheren Dacheinbau über der Türe nicht unerheblich verletzt, zeigt einen ausgeprägteren Wechsel von Grund- und Haarstrich, und ist mit der höchsten Feinheit und Sorgfalt, ohne alle Scheitelsporen, ausgeführt. Nur in den unteren Zeilen bekommen die Zeichen manchmal etwas Gedrücktes, als ob der Schriftmeißler nicht recht mit dem Raum ausgekommen wäre. Es könnte eine Andeutung sein, daß selbst bei diesem Monumentalwerk keine ganz genaue Vorzeichnung vorlag, oder daß die Vorzeichnung nicht völlig präzis auf die Fläche übertragen war. Wie dem auch sei, dem Schriftmeißler scheint Raum gegeben gewesen zu sein, sich auf seine Improvisation zu verlassen. Dabei sind die einzelnen Schriftzeichen doch maßvoll, die Rundungen dehnen sich nicht ungebührlich aus. Es böte sich Veranlassung, gerade bei der Trajaninschrift von den Werkzeugen zu reden, die den römischen Schriftsteinmetzen zur Verfügung gestanden haben. Es müssen mehrere gewesen sein und darunter sehr feine. Steinmetzen lassen häufig ihre Werkzeuge auf ihr Grabmal setzen, darunter Spitzmeißel, Schlegel, Breitmeißel. Die Grabschrift des Nepos[52], bei Bari gefunden, aus Byzanz, mit schöner Platte, hat dazu auch Stemmeisen, Keile usw. Frühere Schriften erscheinen einfach wie ausgehöhlt, hier ist aufs sorgfältigste die Linie in einem scharfen Dreieck vertieft, die Ränder sind glatt und treffen sich genau in der Furche. Die Schrift ist absolut steingemäß, nicht der geringsten Beziehung zur Kalligraphie zu zeihen. Auch wenn man sie nicht mehr ganz so hoch stellt wie bisher, so gehört sie doch zu den schönsten Leistungen der römischen Schriftkunst. In der Nachbarschaft der Trajanssäule, aber doch nicht so hoch zu bewerten wie sie, steht die Inschrift auf dem Triumphbogen Trajans, Sohnes des Nerva, in Benevent[53], die gleichfalls ins Jahr 114 nach Christus gesetzt wird; sie steht vortrefflich gegliedert auf der Fläche der Attika. Auf dem Trajansbogen in Ancona erscheint die Schrift zu dicht, zu klein. Verwandt mit den trajanischen Schriften ist die Weihinschrift[54] auf Marmor, die im ersten Viertel des 2. Jahrhunderts nach Christus ein Ärzteverein, der

sich Collegium salutare nennt, vielleicht der Klub der Leibärzte des kaiserlichen Hauses oder eines Distrikts der römischen Ortskrankenkasse, dem Numen desselben weihte. In mehreren Stücken wurde die Inschrift 1885 in der Nähe des Monte Testaccio in Rom gefunden. Aus dem Charakter der Schrift und aus anderen Gründen darf geschlossen werden, daß die Inschrift aus der Zeit Hadrians (117—138) stammt. Die feierliche Widmung oben ist sorgfältig behandelt. Die Ärzteliste steht in fünf Reihen nebeneinander, die Schriftzeichen nehmen hier die Form einer bequemen Rustika an, die Endbuchstaben der Namen der Mediziner sind der Harmonie wegen stets an das Ende der Kolumnen gesetzt. Von Abkürzungen ist des gesamten Tafeleindrucks halber reichlich Gebrauch gemacht; auch einige Ligaturen kommen vor. Die Worte sind durch Punkte getrennt; die Leserlichkeit der Wortbilder ist dadurch gesteigert. Eine Grabschrift für einen Freigelassenen Hadrians bekommt schon leise ornamentalisierende Züge (Anderson 14 234), die Sporen nehmen fast etwas Schwungvolles an. Auf der Inschrift auf dem Sockel der Mark-Aurel-Säule[55] (180 nach Christus) breiten sich die Zeichen sehr in der Fläche aus (ein später Abkömmling dieser Inschrift scheint die auf dem Sockel des Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel zu sein); in guter Weise gegliedert ist die Inschrift auf dem Triumphbogen des Septimius Severus[56] aus dem Jahr 203 nach Christus; die Inschrift erstreckt sich über die ganze Breite der Attika. Hierher gehört auch eine stattliche Inschrift zu Ehren des Kaisers Septimius Severus, die im lateranischen Museum bewahrt wird (Anderson 24 231). Die Schrift nähert sich bei aller Monumentalität schon einem verzierten Typus. Nur in den Hauptzeilen hatte der Skulptor Raum, die Balken sind hier nicht von gleichmäßiger Dicke, sondern ab- und anschwellend. In den Zeilen, in denen mit kleinerem Majuskelgrad mehr Text unterzubringen war, sieht sich der Schriftmeißler gegen den rechten Rand hin fast stets in Verlegenheit, er greift zu Ligaturen und klemmt einen Buchstaben gerade noch ein, wieder ein Beweis, welche erhebliche Selbständigkeit ihm doch in seiner Arbeit gelassen war. Weniger gedrängt, schöner, ist die Grabschrift des Gnäus Statilius Crescens, meisterlich geformt, aber schließlich doch von derselben Kalamität zeugend (Anderson 24 249, lateranisches Museum). Und es möge hier sogleich die Inschrift auf dem Triumphbogen des Konstantin[57] angeschlossen sein, die aus der Zeit nach 315 nach Christus stammt; trotz des feierlichen Anlasses hatdie Schrift schon sehr ihr Festliches und Elegantes verloren, es wird in dieser Zeit alles rustikaler. Eine Weihinschrift, in Solnhofener Stein gemeißelt, in Regensburg gefunden, wird im oberpfälzischen Kreismuseum zu St. Ulrich zu Regensburg aufbewahrt; sie stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts nach Christus; sie zeigt einige interessante Ligaturen in gutem Rhythmus, scheint aber von Erosionen mitgenommen zu sein. Der Zeit um 300 gehört eine römische Weihinschrift[58] in Mainz an, die sich ganz ins einheitlich flächenmäßige ausdehnt. Von einem Hervortreten einzelner Wortbilder kann hier hinwiederum nicht mehr gesprochen werden. Eher noch ist dies der Fall auf der Basis Asterii[59] aus dem Jahr 340 nach Christus. Der Schriftcharakter ist hier noch ein ganz angemessener. Die Basis Auxenti Drauci[60] bringt die Schrift in einer Zwischenstellung zwischen Rustika und Kursive, durch die Schrägrichtung der Kapitalbuchstaben. Das Nationalmuseum in Athen bewahrt eine Inschrift, die 1889 in den Ruinen einer byzantinischen Kirche in Platää in Griechenland gefunden wurde, halb ausgetreten. Sie enthält die Einleitung

Abb. 8. Römischer Grabstein aus Mainz. 1. Jahrh. n. Chr. (Aus: Bauer, Mainzer Epigraphik).

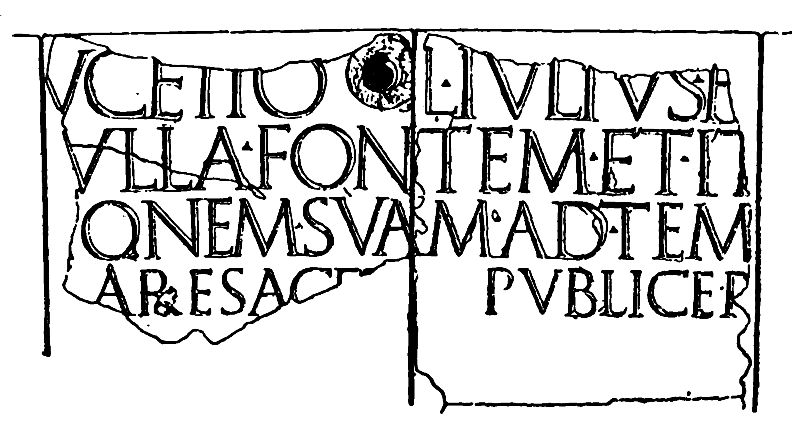


Abb. 9. Römische Brunnen-Inschrift, bei Mainz gefunden. 2. Jahrh. n. Chr. (Aus: Bauer, Mainzer Epigraphik).

des Edikts des Kaisers Diokletian, worin Preise für Lebensmittel und Erzeugnisse des Gewerbefleißes, für Arbeitslöhne und Honorare stehen, die Inschrift ist ein Gemisch von Rustika, Kursiv und Uncialis; das Schriftkönnen in monumentalem Sinne neigt sich, offenbar verstand zudem der Steinmetz die Schrift seiner Vorlage nicht (De pretiis rerum venalium vom Jahre 301)[61]. In einer Grabschrift aus derselben Zeit[62] sehen wir den Übergang aus der älteren römischen Kursive sich in die jüngere vollziehen. Inschriften, die sich vom Monumentalen erheblich entfernen, sind eine pränestinische (Anderson 24 251, lateranisches Museum), ein Elogium eines Caesonius mit Aufzählung seiner Ehren und Würden, vollkommen im Rustikatypus, und die Grabschrift einer Elpidia, in einer unverhehlten Kursive (Anderson 24 251 und 24 242, beide im Lateran). Breitströmend, ungegliedert, in einförmiger Reihung ohne Worthervortretung, erstreckt sich das Carmen des Papstes Damasis[63] (gestorben 384) in der Kirche San Agnete an der Via Nomentana; zum Flächencharakter gehört die Ausbildung der Zierformen und der gespaltenen Sporen. Den gleichen frühchristlichen Kollektivismus haben die 13 m breiten Buchstabenreihen in Santa Sabina auf dem Aventin, die auf den Papst Coelestin[64], gestorben 432, Bezug haben. Hier haben wir den Ausklang der römischen monumentalen Schriftkunst.

Es sei schließlich noch eine Reihe profaner und sakraler Schriftdenkmäler erörtert, die zu Gruppen zusammengefaßt werden können. Da wären im profanen und kunstgewerblichen Sinne sogleich die Legionsstempel, die für die Datierung der Lager so aufschlußreich sind[65]. Es gab auch Brennstempel. Ein Meilenstein[66] mit einem Elogium auf Caracalla aus dem Jahr 201 nach Christus wurde zwischen Kempten und Bregenz gefunden. Grenzsteine sind zumeist kursiv. Töpferstempel[67] von Sigillatagefäßen (Saalburg) gehen häufig recht willkürlich mit der Schrift um. Dem 2. Jahrhundert nach Christus gehört noch das Denkmal an, das sich der Hofbäcker und Brotfabrikant Eurysaces[68] in Rom hat errichten lassen und das er zum Ruhm seiner Salzstangen seiner Dampfbäckerei mit einer Inschrift in zeitgemäßen Zeichen versehen ließ: („Hoc est monumentum Eurysacis pistoris et redemptoris apparetorum"). Diehls Inscriptiones latinae enthalten eine reiche Fülle an Tituli sacri, Tituli imperatorum, Tituli militares, Tituli liberatorum usw., und man muß daraus den Eindruck gewinnen, daß die Schrifteingrabung ein spezifisches Gewerbe, ein blühendes Kunstgewerbe war[69]. Im allgemeinen sei von diesen Inschriften aus der Kaiserzeit und der Spätantike nur gesagt, daß sie einen ausgezeichneten Rhythmus in der Verteilung der Schrift über die verschiedenen Zeilen je nach dem Grade ihrer Herstellung zeigen, in den weitaus meisten Fällen ist die Mittelachsenstellung je nach der Begrenzung der Fläche durch den Rahmen gut gewahrt. Bedeutsam sind ferner die Inschriften auf Altären, wie sie sich auf dem Merkuraltar und dem Mithrasaltar in Heddernheim, auf dem Nymphenaltar der Saalburg, auf dem Altar, den Venatius Florus I. O. M. lubens, laetus stiftete, an dem in den Thermen von Badenweiler, Dianae abnobae gewidmet, finden[70]. Den Göttern, dem Genius, dem Matronenkult werden Denkmäler mit Inschriften geweiht[71]. So hat auch ein Schiffer der an der Scheldemündung gelegenen Insel Walcheren der germanischen lokalen Schifffahrtsgöttin Nehalennia[72] einen Altar geweiht: „Der Göttin Nehalennia hat Januarinus Ambothius für sich und die Seinigen diesen Altar als Gelübde gern verdientermaßen (votum rite libens merito) dargebracht." Stets ist dabei der rechte Balken

des N zum I erhöht; die Inschrift, die wohl aus dem 3. Jahrhundert stammt, zeugt von Sorgsamkeit der Herstellung.

Der Grabdenkmäler und Grabsteine mit schönen Inschriften gibt es eine Legion. Die meisten derjenigen, auf die hier hingewiesen werden soll, stammen aus dem 1. und 2. Jahrhundert nach Christus, in dieser Zeit haben sie, auch in der germanischen Provinz, noch eine gute Form. Es ist überraschend, wieviel Freiheiten man sich dabei infolge des beschränkten Feldes hinsichtlich der Buchstabenzusammenordnung gestattete. Rührend ist ein Stein, der den loculus verschloß, der die Asche eines namenlosen Sueben enthielt: Suebus Germanus hic situs est[73] (jetzt im Museo Kircheriano, Rom), gefunden in der Nähe der Porta maggiore. Römische Grabsteine illustrieren gerne sowohl Germanen unterliegend, so in dem des Romanius[74] (Mainzer Museum), wie in dem des Andes[75] (ebenda). (Die Grabsteine aus Wiesbaden und Mainz sind aufs eingehendste von Dr. Konrad F. Bauer erforscht worden.) Zu nennen wäre noch der des Legionars Valerius[76], des Faltonius[77], des Janus[78], des Togitio[79], des Adbogius[80] (von wesentlich späterem Typus), des Adlerträgers Mutius[81], des Legionars Florus[82], des Reiters Dolaus[83], des Silius[84], des Atemptus im Louvre, — ihre Inschriften sind zu einem guten Teil charaktervoll, Erhöhungen und Einklammerungen von T, L, I müssen häufig zu Verkürzungen dienen. Die Grabsteine des Ehepaars Albinus Asper im Trierer Provinzialmuseum[85] und des Antistius Sarculo und der Antistia Plutia im Britischen Museum[86] haben eine glattere, konventionellere Art. Der Römer Andes ist durch die Bucina als Trompeter gekennzeichnet, wie auch der Mannheimer Sibbacus[87]. Dem Kriegsgerichtsrat Tacilius[88] (Avignon, Musée Calvet) hat man die sella curulis castrensis unter die treffliche Inschrift gemeißelt. Kamm und Haarnadel schmücken den schlichten Grabstein, den der trauernde Polydeukes der wohlverdienten Haarkünstlerin Cyparenis[89] (Ornatrici) mit anständiger Beschriftung errichtete. Die Grabplatte eines Barbiers[90] in der Calixtkatakombe hat zu schlechter Orthographie die zeitüblichen Zeichen. Sehr hübsch ist die Grabschrift für den Schiffszimmermann Lampidienus[91] in Ravenna, „ad opus properat", er geht eilig ans Werk. Das Grabmal der Secundinier in Igel[92] enthält eine gedrängte, nicht leicht mehr entzifferbare Inschrift. Solid, aber provinziell ist die Inschrift auf dem Grabstein des Schiffers Blussus[93], im Mainzer Museum. Blussus, dem Namen und der Tracht nach ein Kelte, noch am Rhein sitzend, als nauta bezeichnet, eigentlich ein Großspediteur, sicher von Weinladungen, erhält von seinem Sohne den Gedenkstein gesetzt. Die Rückseite kann als eine Art Plakat oder Firmenschild gedeutet werden. Es sei noch der Grabstein der Maurus[94] aus dem 4. Jahrhundert angeführt, in Mainz: „Crispinus errichtete den Grabstein seiner süßesten Gattin Maura, die den Beschluß der Schöpfung erfüllte, daß unsere Ehe nur 12 Monate und 27 Tage dauerte. Sie lebte 17 Jahre, 9 Monate und 20 Tage. Diesen Grabstein errichtete Crispinus seiner Gattin Maura in Christo Jesu." Die Inschrift, in der Hilfslinien für die Zeilenführung noch vorhanden scheinen, ist recht unbekümmert und handwerklich. Das Christentum mißachtete den Leib, auch der Leib der Schrift findet sich immer weniger geschätzt, ihr Weg ist von nun an der der Vergeistigung. Aber auch den neuen geistigen Formen gegenüber behauptet die klassische Schrift ihre ewige Klarheit.

Ein rundes Jahrtausend der klassischen Monumentalschrift zieht in diesen Dokumenten am Be-



Abb. 10. Römische Weihinschrift aus Mainz 213—317 n. Chr. (Aus: Bauer, Mainzer Epigraphik).



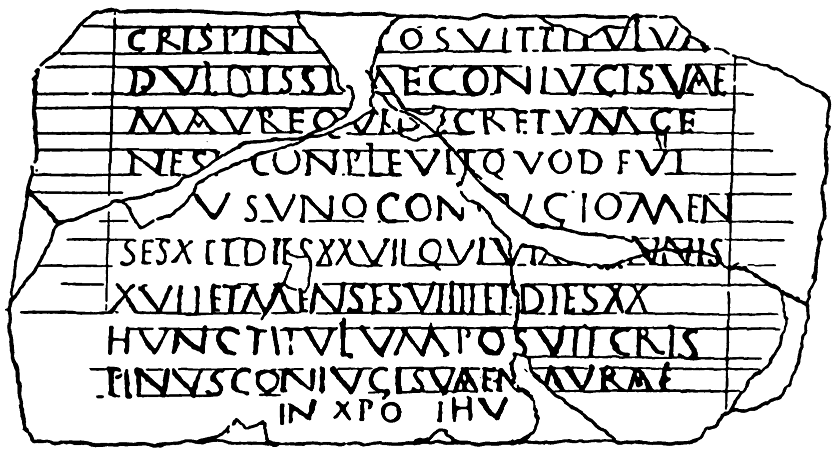


Abb. 11. Grabstein der Maura. 4. Jahrh. n. Chr.

trachter vorüber, stets blieben die Grundformen der Kapitalbuchstaben und ihre künstlerische Behandlung und Zusammensetzung im Mittelpunkt der Erörterung. Paläographie und Epigraphik können sicherlich noch mehr Beispiele für diese Probleme hinzutragen. Die Hauptstationen dieser Entwicklung wären aber für sie sicherlich dieselben gewesen. Es kam auch nicht auf die Erweiterung der paläographischen Kenntnisse im engeren Sinne an, sondern auf die Herausarbeitung des künstlerischen Faktors in den antiken Monumentalschriften, auf die Betonung der in ihnen sich offenbarenden hohen Schriftkunst.

ANMERKUNGEN

[1] Lamer, Tafel 82a
[2] „ „ 82b
[3] Kern „ 1
[4] „ „ 4
[5] „ „ 5
[6] „ „ 10
[7] Jensen, Seite 160
[8] „ „ 161
[9] Lamer, Tafel 51
[10] „ „ 82
[11] Kern „ 14
[12] „ „ 15
[13] „ „ 18
[14] „ „ 24
[15] Weise, Seite 95
[16] Kern, Tafel 26
[17] Lamer „ 21
[18] „ „ 21
[19] Kern „ 16, 19
[20] „ „ 19, 20
[21] „ „ 26, 21
[22] „ „ 31
[23] Ehmcke, Seite 6
[24] Kern, Tafel 38
[25] „ „ 46
[26] „ „ 46
[27] Wetzig, Seite VI
[28] Schramm, Tafel 34
[29] Lamer, Tafel 20
[30] „ „ 83
[31] Kern „ 46
[32] Steffens „ 1; Diehl „ 1
[33] „ „ 3
[34] „ „ 4
[35] Day „ 2
[36] Diehl „ 6
[37] „ „ 8
[38] Seeck, Seite 87
[39] Diehl „ 25
[40] Lamer „ 77
[41] „ „ 77
[42] Steinhausen, Tafel 47; Blümlein, Seite 68
[43] Bauer, Seite 4
[44] Weise „ 100
[45] Bauer „ 5
[46] Weise „ 166
[47] „ „ 166
[48] Stübe, Tafel 18
[49] Diehl „ 27
[50] Schramm, Tafel 31
[51] Coellen „ 1
[52] Brandt, Seite 102
[53] Diehl, Tafel 26
[54] Steffens „ 7; Ehmcke, Seite 9
[55] Koepp „ 56
[56] Winter, Tafel 186
[57] Diehl „ 26; Winter „ 192
[58] Bauer, Seite 5
[59] Diehl, Tafel 29
[60] „ „ 29
[61] Steffens „ 11
[62] „ „ 12
[63] Diehl „ 36
[64] „ „ 36
[65] Koepp „ 69; Blümlein „ 47, 92; Lamer „ 87
[66] Luckenbach, Seite 80
[67] Blümlein, Seite 75
[68] Winter „ 63
[69] Diehl, Tafel 12—24
[70] Luckenbach, Seite 80; Blümlein, Seite 110
[71] Blümlein, S. 114, 115
[72] Weise „ 101
[73] Heyck „ 35
[74] „ „ 55; Koepp „ 73
[75] „ „ 153
[76] Blümlein „ 51
[77] „ „ 51
[78] „ „ 55
[79] „ „ 70
[80] „ „ 103
[81] Koepp „ 123
[82] „ „ 124
[83] „ „ 126
[84] „ „ 127
[85] Lamer, Tafel 91
[86] „ „ 92
[87] Blümlein, Seite 69
[88] Lamer, Tafel 57
[89] „ „ 73
[90] Brandt, Seite 102
[91] „ „ 114
[92] „ „ 118
[93] Koepp „ 76, 77; Brandt „ 108
[94] Blümlein „ 116

LITERATUR

ANDERSON, Rom, Photographien aus der Schriftsammlung von Prof. Hermann Delitsch. Leipzig.

BAUER, CONRAD, Die Antiquaversalien. Klimschs Jahrbuch, Band XIX, S. 11 ff.

BAUER, CONRAD, Mainzer Epigraphik. Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen Monumentalschrift. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum. 9. Jahrgang. 1926.

BLANCKERTZ, RUDOLPH, Das Schriftmuseum. Berlin ohne Jahreszahl.

BLÜMLEIN, CARL, Bilder aus dem römisch-germanischen Kulturleben. München-Berlin 1918.

BRANDT, PROF. DR. PAUL, Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Bd. I. 1927.

COELLEN, LUDWIG, Die Stilentwicklung der Schrift im christlichen Abendlande. Traisa-Darmstadt 1922.

DAY, LEWIS F., Alte und neue Alphabete. Leipzig 1906.

DELITSCH, PROF. HERMANN, Geschichte der abendländischen Schreibschriftformen. Leipzig 1928.

DIEHL, ERNST, Inscriptiones Latinae. Bonn 1912.

EHMCKE, F. H., Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen. Königsberg 1927.

EHMCKE, F. H., Ziele des Schriftunterrichts. Jena 1911.

HEYCK, PROF. ED., Deutsche Geschichte. 1. Bd. Bielefeld und Leipzig 1905.

HÜBNER, EMIL, Exempla scripturae epigraphicae latinae a Cäsaris dictatoris morte ad aetatem Justiniani. Berlin 1858.

JENSEN, HANS, Geschichte der Schrift. Hannover 1925.

KERN, OTTO, Inscriptiones Graecae. Bonn 1913.

KOEPP, FR., Die Römer in Deutschland. (Monographien zur Weltgeschichte, Bd. 22.) Bielefeld und Leipzig 1905.

LAMER, H., Griechische Kultur im Bilde. Leipzig 1914.

LAMER, H., Römische Kultur im Bilde. Leipzig 1915.

LUCKENBACH, H., Kunst und Geschichte. 1. Teil. 1902.

MENTZ, ARTH., Geschichte der griechisch-römischen Schrift bis zur Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern.

SCHRAMM, PROF. DR. A., Kurzer Führer durch die Räume des Deutschen Buchmuseums. Leipzig 1923.

SCHRAMM, PROF. DR. A., Schreib- und Buchwesen einst und jetzt. Leipzig o. J.

STEFFENS, FRANZ, Lateinische Paläographie. Freiburg i. d. Schweiz 1903.

STÜBE, PROF. DR. R., Der Ursprung des Alphabets und seine Entwicklung. Berlin o. J.

WEISE, O., Schrift- und Buchwesen. Leipzig 1903.

WESSELY, C., Schrifttafeln zur älteren lateinischen Paläographie. Leipzig 1898.

WETZIG, E., Ausgewählte Druckschriften. Leipzig o. J.

WINTER, FRANZ, Kunstgeschichte in Bildern. I. 5/6. Leipzig o. J.

DER SCHMUCKWERT DER ÄGYPTISCHEN HIEROGLYPHEN

VON PROFESSOR DR. ROEDER-HILDESHEIM

Die Ägypter haben ihre Hieroglyphen um das Jahr 3000 v. Chr. herum erfunden. Allmählich entstand damals eine Bilderschrift aus der Wiedergabe von Gegenständen, die man schon viel früher gezeichnet hatte, um nicht nur selbst Freude an ihrer Darstellung zu haben, sondern die Bilder den Mitmenschen, vielleicht auch schon einem bestimmten von ihnen, mitzuteilen. In dieser alten Bilderschrift, die im Laufe der Zeit immer weiter vervollständigt und ausgestaltet wurde, tritt uns die ganze sichtbare Welt entgegen, die den Ägypter umgab. Zuerst die Menschen und die Götter, die er sich nach menschlichem Vorbilde dachte, um übernatürliches Beiwerk und Symbole bereichert. Dann der Himmel mit der Sonne und den Sternen, auch mit den heute so seltenen Wolken und ihrem Regen. Die Erde mit ihren Bergen und dem das Land beherrschenden Fluß, dazu den Pflanzen und Tieren. Endlich Haus und Hof mit Küche und Schreibstube, der Weberei und allen Handwerksgeräten, mit der Hackarbeit auf dem Acker, den Weide- und Zugtieren usw. Alles dieses spiegelt sich in der ägyptischen Schrift wider, und man kann den Hieroglyphen eine ganze Kulturgeschichte in Bildern entnehmen.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, die Probleme zu verfolgen, die sich ergeben mußten, sobald man schreiben wollte, was sich nicht gut darstellen ließ: Abstraktes, Empfindungen und Beurteilungen. Ich begnüge mich mit dem Hinweis, daß man diese Wörter schrieb, indem man sich an ihren Klang anlehnte und Bilder von Gegenständen zu Hilfe nahm, deren Bezeichnung einen ähnlichen Klang hatte. Der Endpunkt dieser Entwicklung ist die Schaffung eines Alphabets, das heißt einer Lautschrift, mit der sich auch grammatische Endungen wiedergeben ließen. Freilich sind die ursprünglichen Bilder durch alle Zeiten beibehalten worden, und der ägyptischen Hieroglyphenschrift haftet auch in ihrer höchsten Entfaltung noch die Schale des Samenkorns an, aus dem sie sich entwickelt hat.

Ich habe an dieser Stelle von den künstlerischen Werten zu sprechen, die in der Verwendung der Hieroglyphen durch die Ägypter zum Ausdruck kommen. Greifen wir ein paar Beispiele aus dem reichen Schatze unsrer Sammlung heraus und lassen wir das Denkmal selbst auf uns wirken, um an ihm zu erkennen, was für unsre Frage von Bedeutung

ist. Wir treten zunächst vor die Mastaba des Uhemka (Altes Reich, Mitte 3. Jahrtausend v. Chr.) und haben in einer Fläche von gelbbraunen, grob zugehauenen Blöcken eine Türumrahmung aus feinstem weißen Kalkstein vor uns (Abbildung 1). Die Pfosten sind glatt und betonen die schlichte Gliederung des Eingangs. Nachdem die architektonischen Mittel der Wirkung erschöpft waren, griff der Baumeister zur Anwendung der Schrift als der letzten Steigerung. Was den Türsturz in flachem Hochrelief bedeckt und wie eine Folge von Bildern anmutet, ist in Wirklichkeit eine hieroglyphische Inschrift. Die Zeichen blicken nach rechts zum Anfang hin, die wagerechte Zeile ist in kleine senkrechte Gruppen aufgelöst. Der Inhalt läßt sich auch vom Nichtkenner der ägyptischen Sprache leicht herauslesen, wenn man nur ein paar Bilder richtig deutet. Die Formel rechts am Anfang der Inschrift ist der übliche Beginn der Gebete, die für Verstorbene gesprochen worden sind: das Gebet um „*Eine Opfergabe* (Matte mit Brot darauf: *unten*), *die* nach einer Vorstellung der vorgeschichtlichen Zeit in erster Linie „*der König* (Schilfpflanze: *oben rechts*) *veranlassen oder genehmigen* (Kegel: *oben links*) *möge*". Der dann folgende liegende Hund, das heilige Tier des Totengottes, ist sein Symbol, und der heilige Hund ist als Name des Gottes Anubis zu lesen. Etwas weiter hin am unteren Rande der Zeile steht ein Sarg als Schlußzeichen des Wortes für „*einsargen*" oder „*bestatten*" und links neben ihm das „*Gebirge*" mit drei Bergen, die sich über dem großen Flachland (durch ein Band mit Querstrichen angedeutet) erheben; dort, im westlichen Felsengebirge, liegt das Grab, in dem Uhemka beigesetzt werden möchte. So ergibt sich uns aus diesen beiden Zeichen heraus schon der Inhalt dieses Satzes des Gebetes: „*Anubis möge ihm gewähren, daß er in dem westlichen Wüstengebirge eingesargt werde*". Am Schluß der Zeile, also am linken Ende, läuft das Gebet in die Nennung des Namens des Grabherrn aus. Dort steht in der vorletzten senkrechten Gruppe sein Titel „*Schreiber des Hauses der Urkunden*", geschrieben mit den drei Zeichen: des Schreibgerätes (Palette mit Napf für schwarze und rote Farbe, Töpfchen mit Wasser und Dose für Schreibbinsen), des Hauses (Grundriß einer einzimmerigen Hütte) und der Urkunde (zusammengerollter Papyrus mit Bändern und Siegel). Den Schluß bildet am äußersten linken Ende der Name „*Uhemka*", geschrieben mit dem Vorderbein eines Rindes für das Wort Uhem, ergänzt durch die Wachtel (einem Küken ähnlich) als U und die erhobenen menschlichen Arme für ka. Nun ist der Inhalt dieses Gebetes klar, das einen prachtvollen dekorativen Abschluß über dieser monumentalen Tür bildet. Durch die Türöffnung sehen wir in das Innere hinein, das mit Bildern des Grabherrn und seiner Angehörigen geschmückt ist.

Es ist ein seltener Vorzug unsrer Mastaba des Uhemka, daß sie uns die Grabreliefs vollständig in ihrer ursprünglichen Anordnung vorführt. Sonst sieht man in den Museen meist nur einzelne herausgerissene Blöcke, bei denen nur der Kenner sich den Zusammenhang wiederherzustellen vermag, für den sie gearbeitet worden sind. An der Hand der Türdekoration des Uhemka ist es allerdings leicht, den Block, der in Abbildung 2 wiedergegeben ist, an seine ursprüngliche Stelle zu setzen: er ist der Türsturz, der über der Türöffnung gesessen hat und auch



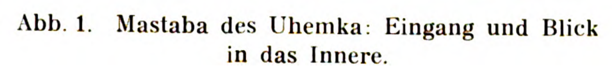


Abb. 1. Mastaba des Uhemka: Eingang und Blick in das Innere.

Abb. 2. Türsturz aus dem Grabe des Ptah-en-imat und seiner Frau.

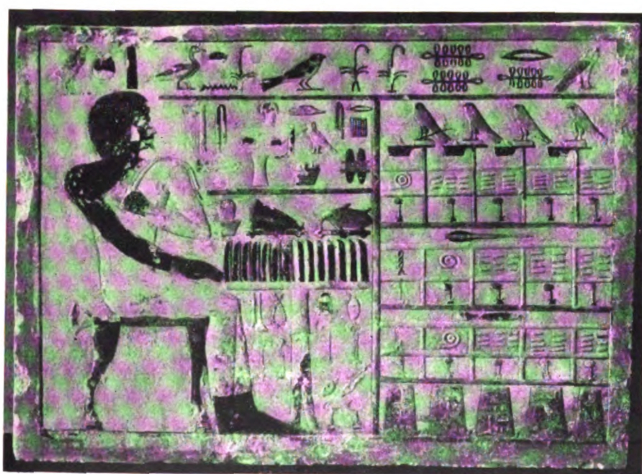


Abb. 3. Opferplatte von der Außenwand der Mastaba des Prinzen Onu.



hier eine rechts beginnende wagerechte Inschrift als Schmuck erhalten hat. Jetzt soll der Block in unsrem Museum durch sich selbst wirken, und das kann er wohl auch! Seine wagerechte Inschrift ist durch eine Trennungslinie in 2 Zeilen gegliedert. Der Inhalt ist der gleiche wie bei Uhemka. Der Leser wird am Anfang sogleich die bekannte Schriftgruppe erkennen, in der der König und der liegende Hund, das heißt der Totengott Anubis, eine Opfergabe gewähren sollen. In der Mitte der Zeile erscheint am oberen Rande auch wieder der Sarg (nicht so breit und ohne Innenzeichnung) und links von ihm hinter der Eule die drei Berge der Felsenwüste. Wir haben also das gleiche Gebet vor uns, das dem Grabherrn eine Bestattung in dem Wüstengebirge wünscht; die zweite Zeile erbittet für ihn die Darbringung von Totenopfern an den großen Festtagen und endet mit seinem Namen Ptah-en-imat.

Nun folgt aber eine überraschende Wendung. Der Ägypter tut jetzt einen Schritt, der künstlerisch ganz und gar im Sinne seiner Bilderschrift liegt, den aber formal keine andre Kunst in der gleichen Weise zur Geltung bringen könnte, die nicht über eine aus Bildern zusammengesetzte Schrift verfügt. Die beiden Figuren des nebeneinander auf einer Bank mit Rinderfüßen sitzenden Ehepaares sind nämlich keine Schrift mehr, so nahe verwandt sie auch den Bildern der Schriftzeichen erscheinen, sondern eine reine Darstellung. Der Zeichner hat die Bildnisse des Grabherrn und seiner Gattin an das Ende der Schriftzeilen gesetzt, um ein Porträt der Personen vorzuführen, für deren Totendienst die Opferkammer bestimmt ist. Die senkrechte Zeile links von dem Bilde des Ehepaares enthält den Namen der dargestellten Frau Ant-kas, ist also wieder reine Schrift. Hier begegnet uns zum erstenmal das Ineinanderfügen von Bild und Schrift mit einer inneren Beziehung zueinander und das Zufügen des Namens zu einer dargestellten Person.

Der hier in einer noch verhältnismäßig schwachen Andeutung unternommene Versuch ist auf der, zeitlich übrigens etwas älteren, Opferplatte des Prinzen Onu (Abbildung 3) in starker Weise zum Ausdruck gebracht. Die Aufgabe war bei dieser, eine rechteckige Fläche mit Bild und Schrift zu füllen und stellte dafür folgende Themen:

1. ein schmausender Mann am Tisch mit Opfergaben,
2. seine Titel und sein Name,
3. ausführliche Wiedergabe der Speisen und sonstigen Totenopfer.

Die Lösung fand der entwerfende Zeichner in folgender Weise:

1. Ungefähr in die Mitte der von einem glatten, erhabenen und gelb bemalten Rande umgebenen Bildfläche stellte er den Opfertisch mit den auf ihm aufgerichtet angedeuteten Broten, die sämtlich in der Mitte durchgeschnitten sind, und darüber den beiden wichtigsten Fleischspeisen: gebratene Gans und Kalbskeule; links davon das Waschgerät. Am Gabentisch sitzt links die große Figur des Prinzen Onu, die ganze Fläche beherrschend, wenn auch an den Rand des Bildes gerückt.

2. Die Titel und der Name des Prinzen sind als wagerechtes Schriftband an den oberen Rand der Bildfläche gerückt. Sie geben dort eine prächtige Raumfüllung ab, besonders durch die überaus peinliche Gestaltung jedes einzelnen Schriftzeichens, dessen Reliefwirkung durch lebhafte Farben bedeutend gesteigert wird.

3. Für die Andeutung der Opfergaben wandte der Zeichner wieder gleichzeitig Bild und Schrift an.

Wir fanden oben schon Brote und Fleisch auf dem Tisch dargestellt. Über ihnen sowie zu beiden Seiten des Tischfußes erscheint hieroglyphische Schrift. Es sind oben die Wörter: „*Weihrauch, Öl, Feigen, Wein*“, und unten: „*1000 Kleider, 1000 Binden, 1000 Brote, 1000 Bierkrüge, 1000 Rinder, 1000 Antilopen*“[1]. Hier ist also in Wörtern ausgedrückt und durch Schrift wiedergegeben, was durch Bilder nicht gesagt werden konnte oder sollte. Bei den Schriftzeichen für Rind und Antilope ist nach ägyptischer Sitte nur der Kopf als Andeutung für das vollständige Tier gezeichnet.

Den Rest der anzudeutenden Opfergaben brachte der Zeichner auf der rechten Bildhälfte in einer Tabelle unter, die über ein Drittel des ganzen zur Verfügung stehenden Raumes einnimmt. Unten bilden fünf Getreidehaufen, mit dem Namen der Kornart beschrieben, einen schweren Sockel, über dem sich in leichterer Auflösung Tabellen erheben. Gemeint sind Leinenarten von einer Sorte, die mit dem Falken, dem Tiersymbol des Pharao, geschrieben ist und die wir „*Königsleinen*“ zu nennen pflegen. Von jeder Art sollen tausend[2] Stück geliefert werden, und jede ist in einem Gewebe hergestellt, das durch Zahlen: „*hundert*[3], *neun, acht, sieben, sechs*“[4] angedeutet ist. Soweit die oberste Gruppe der Tabelle. Die mittlere Gruppe bezieht sich auf eine Gewebeart, deren Name mit einem gewissenhaft gezeichneten Pfeil (rechts die breite Schneide, links das Ende mit den Federn) geschrieben ist; die unterste Gruppe wieder auf eine dritte Stoffart. Auch hier sind die einzelnen Sorten wieder durch Zahlzeichen angedeutet, ohne daß man im einzelnen versteht, wie diese Gewebe angefertigt worden sind.

Die Ausführung dieses vielseitig zusammengesetzten Entwurfes ist in Hochrelief auf ausgehobenem Grunde geschehen. Wieder helfen Farben zur Steigerung der Wirkung mit, und zwar in so hohem Grade, daß man bei senkrecht auffallendem Licht die Reliefschatten völlig übersieht und schon durch die Wirkung der Farben einen starken Eindruck des Bildes gewinnt. Hierin erkennen wir, daß es keinen grundsätzlichen Unterschied des Reliefs gibt gegenüber der reinen Malerei, die ihre Farben auf einen völlig ebenen Grund setzt. Mit dieser Technik der Wiedergabe als bemaltes Hochrelief für die Darstellung und die Inschriften haben wir die Arbeitsweise vor uns, die stets in den Epochen künstlerischen Hochstandes in Ägypten angewandt worden ist. Freilich hat man sich nicht immer Zeit genommen und auch nicht immer die technische Geschicklichkeit besessen oder anwenden wollen, um so zeitraubend und kostspielig zu arbeiten. Alle Epochen von schwächerer künstlerischer Ausdrucksfähigkeit und alle billigeren Ausführungen einer künstlerischen Idee haben gern zu einer flüchtigeren Form des Reliefs gegriffen, die uns auf dem Denkstein des Offiziers Mose (Neues Reich, Abbildung 4) entgegentritt. Auf diesem sind die Figuren der Personen in einem flachen Hochrelief gearbeitet, das sich zunächst kaum von der Technik in den soeben besprochenen drei Denkmälern des Alten Reichs unterscheidet. Genaueres Betrachten des Denksteines, der unter der Regierung von Ramses II. (Dyn. 19, 13. Jahrhundert v. Chr.) gearbeitet ist, zeigt dann freilich einen wesentlichen Unterschied. Zunächst ist der Grund der Bildfläche nicht aus-

[1] Das Zeichen für 1000 ist eine Lotospflanze mit einem Blatt an langem Stengel.
[2] Lotospflanze.
[3] Aufgerollter Strick.
[4] Durch wagerechte Striche in der genannten Anzahl angedeutet.

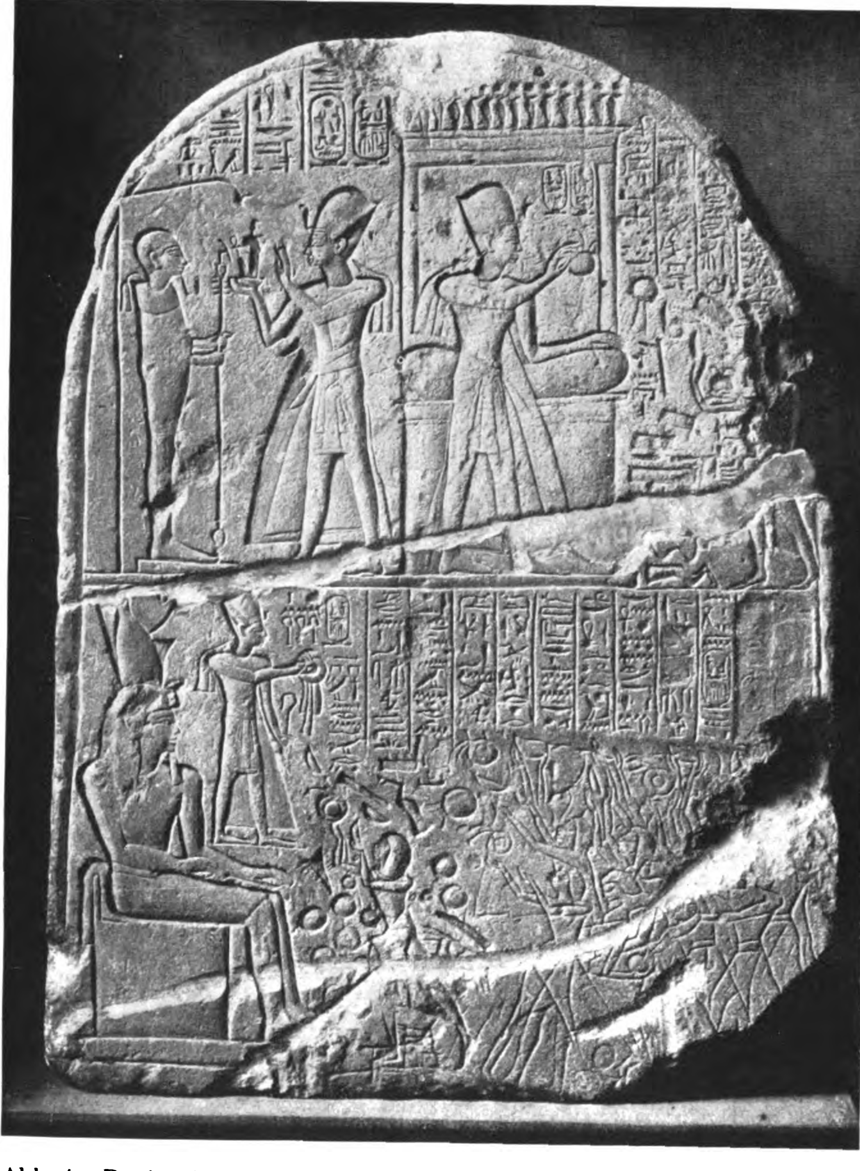
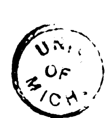


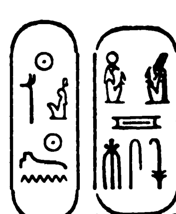
Abb. 4. Denkstein des von König Ramses II. beschenkten Offiziers Mose.



gehoben, sondern so hoch stehen gelassen, wie er vor Beginn der Bildhauerarbeit vorhanden war. Das geschilderte flache Hochrelief ist also in den Grund hineingesenkt, statt sich auf ihm zu erheben. Ferner wird dem aufmerksamen Betrachter nicht entgehen, daß einzelne Teile des Bildes, dabei auch alle Schriftzeichen, überhaupt nicht als Relief ausgeführt, sondern nur als Silhouette in den Grund eingetieft sind. Bei dieser letztern Technik handelt es sich um den gleichen Erfolg, als ob die Schriftzeichen etwa mit schwarzer Farbe auf einen weißen Grund gemalt wären: zur Geltung kommt nur der Umriß, keine Innenzeichnung.

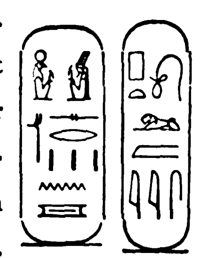
Die Komposition unseres Denksteines des Mose gliedert sich in zwei Streifen, die beide mit Bildern versehen sind. In dem oberen Streifen stehen vier große Figuren in zwei Bildern, die nicht voneinander getrennt sind, obwohl sie auf gänzlich verschiedenem Schauplatz spielen. Links opfert ohne Angabe eines szenischen Hintergrundes König Ramses II. im Kriegshelm vor dem mumiengestaltigen Gotte Ptah von Memphis. Rechts steht Ramses II. in seinem Palast, mit dem linken Arm auf ein Kissen auf der Brüstung gestützt und wirft durch das „Fenster des Erscheinens" goldene Halskragen und anderen kostbaren Schmuck dem Offizier Mose herunter, der im Hof steht und die wertvollen Auszeichnungen wie königliche Orden in Empfang nimmt. — In dem unteren Streifen steht König Ramses II. im Kriegshelm neben dem mächtigen Sitzbild eines Pharao, also offenbar im Vorhof eines Tempels, und wirft die gleichen Schmuckstücke wie oben dem Mose hinunter. Hinter dem glücklichen Empfänger stehen, mit flüchtigen Strichen silhouettenhaft angedeutet, seine Leute und erheben die Arme, um auch einen Anteil an dem ausgeschütteten Segen zu erhalten.

Der Denkstein ist reichlich mit Schrift versehen. Die Beischriften laufen in senkrechten Zeilen, sind nur flüchtig im Umriß ausgehoben, aber durch senkrechte Trennungslinien in eine geschlossene und streng zusammengefaßte Gruppe gebracht. Über dem König stehen jedesmal seine beiden Namen, durch den „Königsring" eingerahmt; auch der Gott Ptah hat eine Beischrift mit seinem Namen erhalten. Der längere Text oben rechts gibt eine Beischrift zur Handlung: „*Der König selbst schenkt Geld und alle schönen Dinge des Königshauses an Mose, weil er zufrieden ist über die Aussprüche seines Mundes*". Der Schriftblock im unteren Streifen gibt im linken Teil Worte des Königs an das Heer, in denen er die Soldaten ermuntert, es dem Mose gleich zu tun; rechts preist das Heer den König: „*Du bist der Sonnengott Re, du bist ganz wie er! Wenn du aufgehst, leben wir von deinem Anblick!*" Ein Punkt ist in bezug auf die Schrift noch von Interesse und für die ägyptische Art bezeichnend: an drei Stellen sind Wörter, darunter auch der Name des Mose, abgemeißelt. Man schließt daraus auf eine nachträgliche Verfolgung des Mannes, der durch den Denkstein geehrt worden war, und wir stehen damit vor einem Beispiel des gleichen Verfahrens, das die Könige gegeneinander geübt haben, wenn sie sich verfolgten und den Namen des Gegners für alle Zeiten austilgen wollten.



Den Schluß unserer Beispiele bildet ein Granitblock aus einem Tempel, den ein ptolemäischer König, einer der Nachfolger Alexanders des Großen, im Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. hat errichten lassen. Die Ptolemäer setzten die Überlieferung der Pharaonen fort und traten ganz und gar als ihre Nachfolger auf. Auch die Wandbilder der Tempel

sind nach Form und Inhalt fast die gleichen wie im Neuen Reich, das um ein Jahrtausend früher liegt. Unser Block (Abbildung 5) enthält zwei Bilder; in jedem opfert Ptolemaios II. vor Isis, rechts zwei Beutel mit Schminke, links zwei Krüge mit Öl. Beide stehen auf einer Standlinie, oben fehlt der Himmel, und die Fläche zwischen beiden ist mit Bild und Schrift in versenktem Relief gefüllt, zum Teil (dabei auch die Schrift) in der einfacheren Technik der ausgehobenen Silhouette.



Die Schriftzeilen laufen senkrecht oder wagerecht, immer aber in der gleichen Richtung wie die dargestellten Personen, also teils nach rechts, teils nach links blickend. Ihr Inhalt ist oben vor dem König sein Name, wieder jedesmal in zwei Königsringen; links davon der Name der Isis und ein paar Worte, die sie zum König spricht. Unten vor Isis steht ebenfalls eine Anrede an den König: „*Ich verleihe dir, daß die Herzen der Götter dir geneigt sind und du ewiglich jung bist!*“ Die wagerechte Zeile vor dem König gibt eine Beischrift zur Handlung, also rechts: „*Darbringen von Schminke an seine Mutter*“ und links: „*Darbringen des Öles an seine Mutter*“, das heißt an Isis, die als Göttin seine Mutter genannt wird.

Die oben besprochenen Beispiele für die Verwendung der Schrift auf ägyptischen Denkmälern sind aus der Geschichte der ägyptischen Kunst herausgegriffen und zwar aus über zwei Jahrtausenden. Rückwärts und vorwärts könnte die Grenze noch bis auf über drei Jahrtausende erweitert werden, ohne daß das Bild sich grundsätzlich änderte. Immer sind die Hieroglyphen ein wesentlicher Bestandteil in Relief und Malerei. Sie spielen auch bei der Dekoration von Statuen eine Rolle, besonders an den Sockeln und Rückenpfeilern, weniger auf den Gewändern, die man, im Gegensatz zu der Anbringung der Keilschrift auf mesopotamischen Denkmälern, meist frei läßt. In den Bildern sind Hieroglyphenzeilen ebenso sehr erforderlich zur Umrahmung und Gliederung einer Fläche, wie zur Füllung eines Raumes, der sonst leer bleiben würde. Zur Würdigung der Bedeutung der Hieroglyphen in den Bildern vergesse man nie, daß der geheimnisvolle Sinn der Darstellungen gesteigert worden ist durch die geheime Schrift, die dem Laien fast immer unlesbar blieb. Ihre Kenntnis war das Eigentum der Priester, und auch diesen werden die Hieroglyphen oft nicht mehr bekannt gewesen sein, als etwa das Lateinische dem heutigen italienischen Priester, das heißt, in vielen Fällen nur unzulänglich. Die Schrift des täglichen Lebens waren nicht die Hieroglyphen, sondern eine abgekürzte und mit der Binse geschriebene Form von ihnen, die sich schnell schreiben und bei größerer Steigerung der Geschwindigkeit auch erheblich weiter vereinfachen ließ. Das Ergebnis dieser Entwicklung war eine Kursive, in der die Bilder der Gegenstände nicht mehr zu erkennen waren, wie es bei den hieroglyphischen Schriftzeichen durch alle Zeiten der Fall geblieben ist. Trotzdem sind gut geschriebene Bücher und Urkunden auf Papyrus oft doch kalligraphische Dokumente. Religiöse Bücher, besonders das „Totenbuch“, sind häufig mit Bildern geschmückt worden, die sich auf die daneben geschriebenen Sprüche bezogen, also eine Illustrierung zu dem Textbuch darstellten; hier ist schon der Typus unseres heutigen Bilderbuches mit Text geschaffen worden.

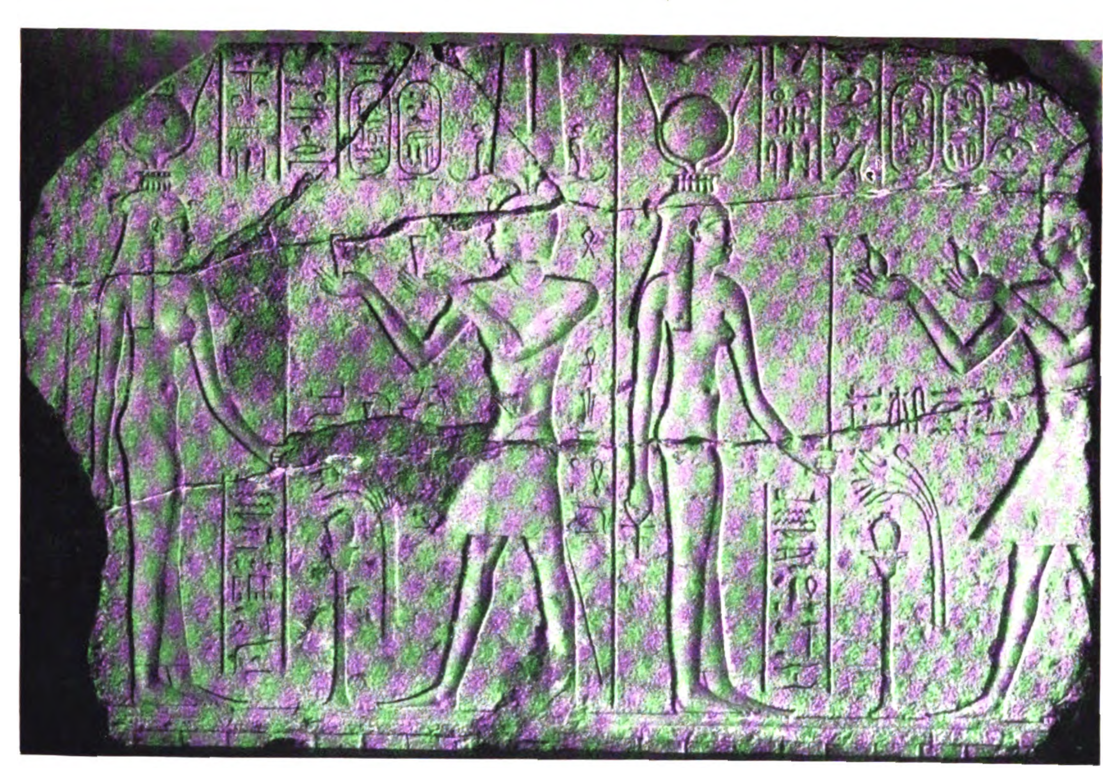


Abb. 5. Granitrelief aus einem Tempel: Ptolemaios II. opfert vor Isis.



SIEGEL DES PRINZEN SIN-ULMASCH VON AKKAD



IN SAMMLUNG FRIEDRICH SARRE, BERLIN

DIE KEILSCHRIFT UND IHRE BEZIEHUNG ZUR ORNAMENTIK

VON PROFESSOR DR. ECKHARD UNGER-BERLIN

1. VERBREITUNG DER KEILSCHRIFT

Die Keilschrift, wie wir die mit keilförmigen Elementen geschriebene Schrift seit 200 Jahren bezeichnen, ist in Vorderasien für die Dauer von dreieinhalb Jahrtausenden in Gebrauch gewesen. Das klassische Altertum nannte diese Schrift abweichend die „nagelförmige Schrift". Es hat im ganzen acht verschiedene Abarten der Keilschrift gegeben, die sich mehr oder weniger eng an die älteste, grundlegende Schriftart anlehnen, die Schrift der Sumerer, die auch alle Abarten überlebt hat und rund 3500 Jahre lang geschrieben worden ist. Ihr gehören auch die zahlreichsten Denkmäler der Keilschrift an. Die sumerische Keilschrift ist daher die wichtigste Schrift, eine einheitlich entstandene und originale Schrift, während die übrigen aus ihr abgeleitet sind und zum Teil auch künstliche Veränderungen erfahren haben. Die Entstehung der sumerischen Keilschrift ist ferner am klarsten erkennbar. Die ältesten um 3300 v. Chr. datierbaren Inschriften zeigen trotz ihres schon regelmäßigen Charakters noch zahlreiche Bildformen, aus denen die Schrift entstanden ist. Die Erfindung der Keilschrift als Bilderschrift ist ungefähr um 3500 v. Chr. anzusetzen. Die Erfindung oder besser gesagt, die fertige Ausbildung der sumerischen Keilschrift fand in Mesopotamien statt, höchstwahrscheinlich im südlichen Teile von Untermesopotamien, wo das Zentrum der Kultur in der Stadt Ur mit dem Mondgotte Nannar als Stadtgott und mit den Stieren als Wappentieren der Stadt kürzlich ausgegraben worden ist.

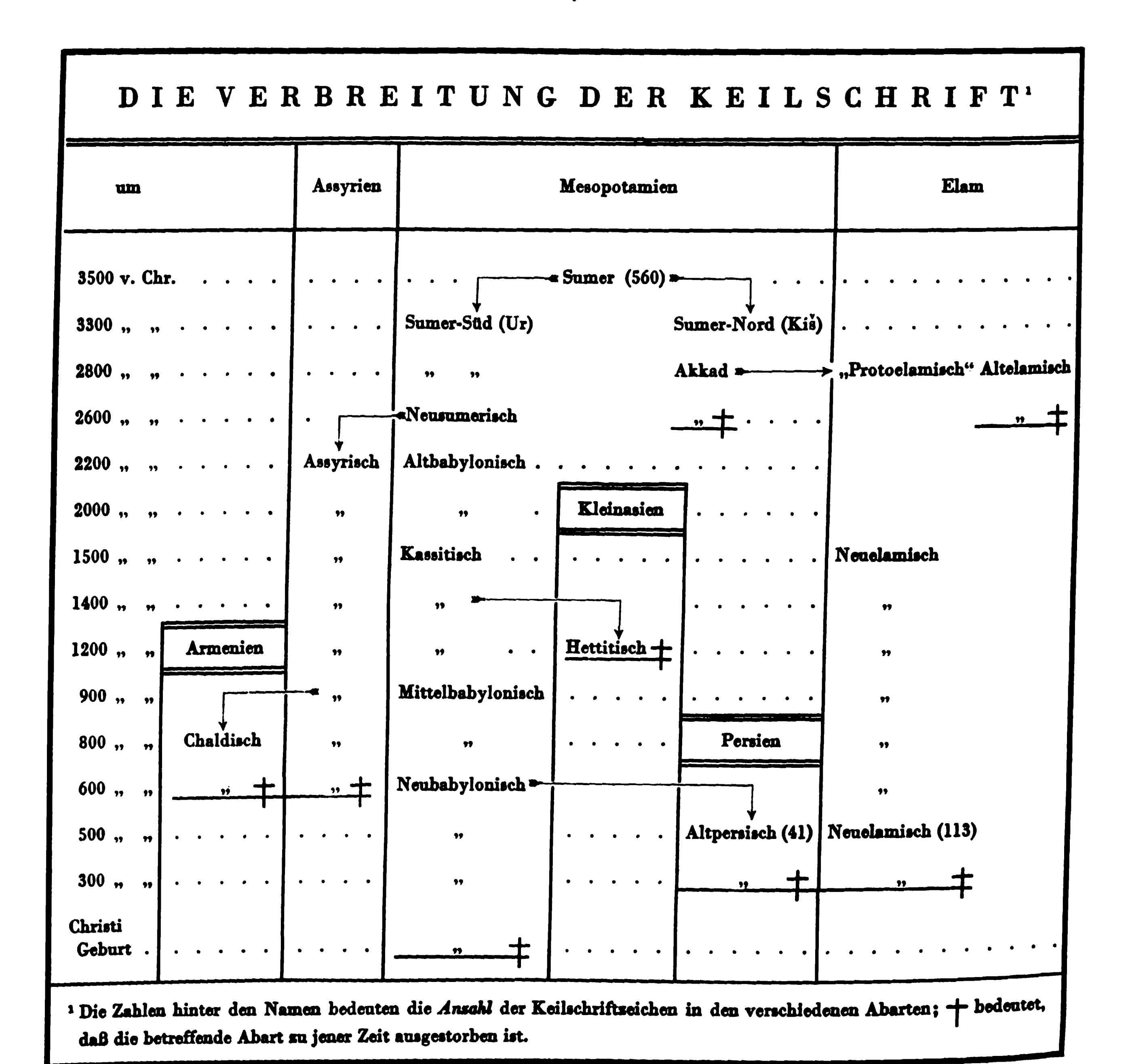
Über die Entwicklung und Ausbreitung der sumerischen Keilschrift und ihrer Abarten möge die beifolgende Tabelle Auskunft geben. Zu ihrer Erklärung sei folgendes gesagt:

Den Grundstock bildet die sumerische Schrift mit etwa 560 Zeichen, um 3500 entstanden. Um 3300 lassen sich zwei Abarten nachweisen, die in einigen Zeichenformen ein wenig voneinander differieren. Die eine Abart besteht, soviel sich erkennen läßt, im Süden des Landes mit dem politischen Zentrum in Ur. Sie allein erhält sich für die Dauer und ent-

wickelt sich rasch zur Kursiven durch den ständigen Gebrauch der Schrift für Handel und Gewerbe. Man unterscheidet die spätere neusumerische, die altbabylonische, die kassitische, die mittelbabylonische und neubabylonische Schrift und Periode. Die neubabylonische Schrift wurde bis um Christi Geburt geschrieben, wo sie, vermutlich durch Unterdrückung in parthischer Zeit, verschwunden ist.

Um 2200 v. Chr. sondert sich, wohl aus der neusumerischen Schrift entwickelt, die assyrische Schrift ab, die sich durch regelmäßigere Zeichenformen von der gleichzeitigen babylonischen unterscheidet. Um 2000 schrieb man im Herzen von Kleinasien bei Kaissarije (Kül-Tepe) die assyrische Keilschrift, die um 1800 hier wieder verschwand. Mit dem Untergange des assyrischen Reiches und

DIE VERBREITUNG DER KEILSCHRIFT[1]



[1] Die Zahlen hinter den Namen bedeuten die *Anzahl* der Keilschriftzeichen in den verschiedenen Abarten; † bedeutet, daß die betreffende Abart zu jener Zeit ausgestorben ist.

der Vernichtung der assyrischen Kultur stirbt die Keilschrift um 600 v. Chr. in Assyrien aus. Im 9. Jahrhundert entlehnte das chaldische Reich in Urarthu (Armenien) von Assyrien die Keilschrift zur Schreibung der eigenen Urkunden. Die Umänderung der Zeichenformen zeigt sich vor allem darin, daß die Armenier die Überkreuzung der Keilstriche vermeiden. Kurz nach dem Untergange des assyrischen Reiches, um 600 v. Chr., hört auch die chaldische Keilschrift auf.

In der kassitischen Periode hat sich die Keilschrift in fast unveränderter Gestalt auch in Kleinasien im Reiche der Hettiter, als hettitische Keilschrift eingebürgert, wo sie bis zum 13. Jahrhundert geschrieben wurde, allerdings, wie es scheint, nur am königlichen Hofe, im Staatsarchiv. Damals in der sogenannten Tell Amarna-Zeit schrieb bekanntlich der gesamte vordere Orient seine diplomatische Korrespondenz in der babylonischen Keilschrift, Kleinasien, Palästina, Syrien, Zypern und Ägypten.

Die jüngste Schöpfung einer Keilschrift erfolgte in altpersischer Zeit, vielleicht auch schon um 600 v. Chr. in medischer Zeit, wie E. Herzfeld vermutete, die Schaffung der sogenannten altpersischen Schrift aus nur 41 Zeichen, die künstlich aus wenigen einfachen Keilelementen zusammengestellt wurden, wobei jede Überschneidung der Keilstriche ausgeschaltet wurde.

Um 3300 v. Chr. läßt sich neben der sumerischen Schrift im Süden von Untermesopotamien eine Abart der Keilschrift feststellen, die in einigen Zeichenformen abweichend gestaltet ist und, wie es scheint, vornehmlich im Norden des Landes, wo Kiš das Zentrum der politischen Macht war, gepflegt wurde. Der Einfluß erstreckte sich bis nach Adab und Šuruppak nach Süden. Die Dynastie von Akkad hat diese Abart aufgenommen und sie erlischt auch mit dem Untergange dieses Reiches im 27. Jahrhundert v. Chr.

Zur Zeit der akkadischen Herrschaft ist die Keilschrift auch nach Elam im Osten gewandert, wo sie sich zur „protoelamischen" Schrift entwickelte. Diese Schrift entfernte sich mehr und mehr von der sumerischen Keilschrift, da Elam meist in scharfem Gegensatz zu Babylonien stand, und es entwickelte sich die neuelamische Keilschrift, die nur rund 113 Schriftzeichen umfaßte und bis zum Ende des altpersischen Reiches geschrieben wurde.

In Elam gab es in akkadischer Zeit aber auch eine Art Hieroglyphenschrift von einfacherer Form, die selbständig entstanden zu sein scheint, oder doch nur in ganz entfernter Anlehnung an die sumerische Keilschrift. Diese sogenannte „altelamische" Schrift ist, soviel bekannt ist, in der nachakkadischen Zeit schon ausgestorben. Eine achte noch nicht bestimmbare Keilschriftart ist jüngst auf einigen Tontafeln festgestellt worden. Das Material ist noch zu gering, um sagen zu können, ob es sich um die kursive Schreibung einer der schon bekannten Keilschriftarten handelt, oder ob eine neue Abart vorliegt.

Die verschiedenen Keilschriftarten wurden in der Monumentalschrift, mit dem Meißel in Stein oder Metall, und in der Kursivschrift, mit dem Rohrgriffel auf Tontafeln verfaßt. Seit der kassitischen Zeit trat die archaistische Schrift hinzu, das heißt eine Schriftform, die sich bewußt an die älteren Vorbilder der altbabylonischen Schrift der Hammurapi-Zeit (um 2000 v. Chr.) anlehnte.

Die durch die Tabelle veranschaulichte Entwicklung der Keilschrift gibt gleichzeitig ein vorzügliches Abbild der politischen Entwicklung der Länder der Keilschriftkultur.

2. BEARBEITUNG DES PALÄOGRAPHISCHEN MATERIALS

Die Kenntnis der Keilschrift ist um Christi Geburt verloren gegangen und über 1800 Jahre lang unbekannt geblieben. Erst im Jahre 1802 hat der deutsche Oberlehrer Georg Friedrich Grotefend die Grundlage zur Entzifferung der Keilschrift gelegt, die bei der jüngsten, einfachsten und künstlich geschaffenen altpersischen Keilschrift begann. Die Entzifferung ist heute bei fast allen Keilschriftarten nahezu vollendet und seit 50 Jahren ist man daran gegangen, auch das Problem der Entstehung der sumerischen Keilschrift, als der Grundlage aller andern Keilschriftgattungen, zu lösen. Mit besonderer Berücksichtigung der archäologischen Gesichtspunkte habe ich selbst in den letzten Jahren an der Lösung dieses Problems gearbeitet und bin zu bestimmten Resultaten gekommen, durch die das System der Keilschrift, namentlich ihre systematische Erfindung klargestellt ist.

3. ENTWICKLUNG DER SUMERISCHEN KEILSCHRIFT

Die Entwicklung der Keilschrift läßt eine sprachliche und eine technische Entwicklung erkennen. Über die *sprachliche Entwicklung* läßt sich folgendes feststellen:

Die sumerische Keilschrift war ursprünglich eine reine Bilderschrift. Ein Zeichen für sich allein hatte zunächst nur eine ihm eigene Bedeutung und Lesung, z. B. das Zeichen ŠIR = „Heuschrecke" (Nr. 52). Durch hinzufügen einer ähnlichen, verwandten oder übertragenen Bedeutung wurde die Lesung und Bedeutung des Zeichens erweitert. So erhielt das Zeichen für „Heuschrecke", die als Symbol der Vernichtung galt, die übertragene Bedeutung „Nichtsein, Vernichtung, Nein" mit der Lesung NU. Diese Lesungen verwendete man nun auch als Silbenwerte zur phonetischen Schreibung, wobei die Bedeutung des Wortes keine Rolle mehr spielte, sondern nur noch die Lesung. Damit waren die Schriftzeichen aber zur Schreibung jeder beliebigen Worte, Eigennamen und auch fremder Sprachen geeignet. Die semitischen Akkader übernahmen um 2800 v. Chr. die sumerische Keilschrift und schrieben die sumerische Sprache. Phonetisch geschriebene Eigennamen und andre Worte aber lassen erkennen, daß die akkadischen Inschriften zum Teil auch semitisch zu lesen sind. Die Akkader schrieben also die sumerische Schrift, lasen sie jedoch mit den semitischen Worten. Die Akkader übernahmen dabei die Bedeutung und die Lesung der Zeichen. Der Bildwert aber wurde bald ganz außer acht gelassen, zumal auch die Bildform schon fast unkenntlich geworden war. Die Entwicklung ging jetzt schnell weiter. Wenn ein sumerisches Zeichen eine sumerische Lesung besaß, die einem semitischen Worte *ähnlich* war, so wurde dieses semitische Wort dem betreffenden Zeichen als neue Bedeutung hinzugefügt. So batte ein Zeichen nicht nur die älteren sumerischen Werte, sondern auch noch neue semitische, die künstlich und willkürlich dem sumerischen Zeichen, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Bildform, zugeeignet wurden. So erklärt sich die überraschende Mannigfaltigkeit der Bedeutungen, die ein einzelnes Zeichen in späterer Zeit gehabt hat.

Das Studium der Keilschrift war mithin schon im Altertum äußerst schwierig und nur mit Hilfe von Wörterlisten, sogenannten Syllabaren, durchzu-

führen, die auch in größter Anzahl aus dem Altertume erhalten sind und ganz wesentlich zur Entzifferung der Keilschrift in neuerer Zeit beigetragen haben.

Die *technische Entwicklung* der Schrift beruht zunächst auf dem Material, dem Schreibstoff. Der weiche Ton, zu einer Tontafel geformt, war das häufigste Schreibmaterial und für die Umbildung der Schrift von ausschlaggebender Bedeutung. Der zähe Ton gestattet keine runden Linien, sondern nur gerade Linien. Zu Beginn einer Linie wurde durch den stärkeren Eindruck des Keilschriftgriffels ein breiterer keilförmiger Kopf erzeugt, der zunächst unabsichtlich entstanden war, aber bald absichtlich sorgfältig eingeritzt wurde und damit der Schrift das besondere Gepräge als „Nagelschrift“ oder „Keilschrift“ gegeben hat. Der Griffel war entweder aus Holz, wie ein bestimmtes Schriftzeichen (Nr. 111) zu erweisen scheint, oder aus Rohr, gemäß einem zweiten Schriftzeichen (Nr. 39). Diese keilförmige Schrift findet sich auf den ältesten Tontafeln noch nicht. Vielmehr ist sie hier der strichmäßigen, durch den Meißel auf Stein oder Metall erzeugten Schrift noch vollkommen gleichartig. Erst um 3100 (Entemena von Lagaš) wird die Schrift auf den Tontafeln stets und bewußt keilförmig gestaltet. Die Monumentalschrift auf Stein erhielt sich bis um 2700, in der zweiten Hälfte der akkadischen Periode, wo Ansätze einer Übertragung der keilförmigen Schrift auf Ton auch auf die Monumentalschrift zu finden sind. Systematisch wird diese keilförmige Schrift seit 2600 v. Chr. (Ur-Ba-u von Lagaš) bei den Steininschriften verwendet.

Für die Entwicklung der Keilschrift ist endlich von bestimmendem Einflusse die *Schriftrichtung*, die sich im Laufe der Zeit verändert hat. Zu Anfang schrieb man die Keilschrift in senkrechten Spalten von oben nach unten und ordnete diese Spalten von rechts nach links an, so daß sie eine linksläufige horizontale Reihe bildeten. In jeder Spalte hatte stets nur ein Name oder ein abgeschlossener Begriff Platz und die senkrechten Striche dienten somit als Worttrenner. Die Keilschrift ist also von rechts nach links geschrieben worden. Mitunter aber sind die Beischriften zu Figuren, wenn sie linkshin blikken, von links nach rechts in senkrechten Spalten abgefaßt, so daß sie auf die Gesichter der Figuren zulaufen, die, wie es bei den Bilderschriften üblich ist, entgegengesetzt zur Schriftrichtung blicken. In diesem Falle aber sind die Schriftzeichen nicht, wie es bei der hettitischen Hieroglyphenschrift gebräuchlich ist, umgestellt, sondern behalten die ursprüngliche primäre Blickrichtung nach rechts bei. Die linksläufige, senkrechte Schriftrichtung ist bis zum Ende der Hammurapidynastie, um 1850 v. Chr., bei den *monumentalen* Inschriften, Statuen, Reliefs in Stein und Metall im Gebrauch geblieben.

Bei den Inschriften auf Ton jedoch erfolgte schon um 2700 v. Chr. eine *Umänderung* der Schriftrichtung, indem man die vorher senkrecht stehenden Zeichen nach linkshin um 90° umlegte, sie in derselben Weise wie früher zeichnete, aber nunmehr von links nach rechts. Es ist die Zeit der semitisch-akkadischen Oberherrschaft in Mesopotamien, als sich Neuerungen auch in der sprachlichen und technischen Entwicklung der Keilschrift — z. B. die Übertragung der Keilform auf die Monumentalinschriften — geltend gemacht haben. Veranlassung zur Umänderung der Schriftrichtung gaben wohl verschiedene Umstände, die jedoch noch nicht genügend geklärt werden können. Die rechts fertiggestellte Schrift, die, wie man wohl voraussetzen darf, mit der rechten Hand geschrieben wurde, war beim Weiterschreiben dem Verwischen durch die

Hand ausgesetzt. Ferner läßt sich beobachten, daß bei der üblichen Schreibung von oben nach unten auf dem Ton mindestens *ein* bestimmter Keilstrich für den Schreiber unbequem sein mußte. Während die Striche im allgemeinen auf den Schreiber zulaufen, oder von rechts nach links gezeichnet werden, enthält mindestens ein Viertel aller Keilschriftzeichen einen Keilstrich, der vom Schreiber nach links schräg oben, also von ihm weg, ausgeführt werden mußte. Dieser Strich konnte nicht mit der gleichen Kraft, wie die andern, gezogen werden, sondern erforderte eine große Übung und Geschicklichkeit. Diese und wohl noch andre unbekannte Umstände haben die Umänderung der senkrechten Schrift in eine horizontale rechtsläufige um 2700 v. Chr. mit sich gebracht. Die Umlegung der Zeichen wurde erleichtert durch die Art der Urkunden, die drehbaren Tontafeln, die man nach alter und neuer Schreibmanier lesen konnte, je nachdem man eben die Tafel hielt.

Der Zeitpunkt der Änderung der Schriftrichtung läßt sich aus folgenden Gründen für die Zeit um 2700 v. Chr. einigermaßen genau festlegen. Der keilförmige Eindruck des Rohrgriffels steht in den beiden ersten der 5 Perioden, die Leopold Messerschmidt (Or. Lit. Ztg. IX [1906], S. 306) unterschieden hat, senkrecht, eine Folge davon, daß der Schreiber, der senkrecht auf sich zu schrieb, den Griffel in der Faust mit dem oberen Ende nach sich zugeneigt halten mußte, um die Stelle des Griffeleindrucks gut zu übersehen. Schrieb der Schreiber aber wagerecht von links nach rechts, so mußte er aus demselben Grunde den Griffel schräg nach rechts geneigt halten; so entstand der schräge Querschnitt des Keilkopfes, der die drei folgenden Perioden kennzeichnet. Die Übergangszeit wird repräsentiert durch die sogenannten protoelamischen Tafeln aus der akkadischen Zeit, auf denen sich beide Formen finden (Mém. Délég. en Perse II, 130; VI, S. 59 f. Taf. 23 bis 24). Für die ältere Zeit ist die senkrechte Schreibweise auch dadurch noch ausdrücklich bezeugt, daß sich Gelegenheitszeichnungen auf Tontafeln finden, wie z. B. auf Tafeln aus Šuruppak (Fara) um 3000 v. Chr. in Berlin, Darstellungen, die im Sinne der senkrechten Richtung eingezeichnet sind. Außerdem kann man beobachten, daß bei den älteren Tafeln mit senkrechter Schriftrichtung die senkrechten Linien der Spalten teilweise nach links ausweichend abgelenkt sind, während bei horizontaler Schriftrichtung diese Linien nach rechts, bzw. nach oben hin, ausweichen, dem natürlichen Zuge der schreibenden rechten Hand folgend.

Die Umänderung der Schriftrichtung, eine besondere Eigenart der Keilschrift, war, neben der technischen Einwirkung des Schreibstoffes, von allergrößtem Einfluß auf die Entwicklung der Schrift. Nachdem die Bilder durch die skizzenhafte, mehr geometrische Zeichnung auf dem zähen Tonmaterial schon sehr undeutlich geworden waren, so war, nach vollzogener Änderung der Schriftrichtung ein Erkennen des Bildes zur völligen Unmöglichkeit gemacht, da die Bilder nun auf der Seite lagen.

4. AUFBAU DER KEILSCHRIFT

Die Entwicklung der sumerischen Keilschrift ist außerordentlich schnell und gründlich gewesen. Die äußeren Ursachen dafür sind in der zentralen Lage von Mesopotamien zu suchen, wohin die verschiedensten Völkerschaften immer wieder von neuem strömten und wo sich ein umfangreicher Handel im Lande

selbst und mit den Nachbargebieten entwickelt hat, wie die überaus zahlreichen Geschäftsurkunden auf Tontafeln zeigen, die von der Zeit des Entemena an, seit etwa 3100, in großer Fülle vorliegen. Die schnelle Umwandlung der Schrift erschwert natürlich eine Erklärung der Hieroglyphen und ihrer Bilder. Man ist dafür in erster Linie auf die ältesten Inschriften angewiesen und bei diesen vorwiegend wieder auf die monumentalen Inschriften, bei denen sich die Bildformen am längsten erhalten konnten. Trotzdem aber sind auch die Inschriften auf Ton nicht unwichtig, weil man aus ihnen oft allein nur die technische Durchbildung bzw. die Ausführung der Zeichenformen erkennen kann. Der Keilkopf bestimmt nämlich den Anfang der Linie genau, so daß man sehen kann, in welcher Weise das Zeichen geschrieben wurde, während auf den Monumentalinschriften, die mit dem Meißel eingegraben sind, derartige Beobachtungen sehr erschwert sind. Es lassen sich aus der Schrift auf Ton folgende beiden Regeln gewinnen: Gebogene Linien sind bei der Tontafelschrift zwar eckig gebrochen, aber in derselben Richtung weiter geschrieben. Wenn die Endstriche zweier Keile aufeinander in spitzem Winkel zulaufen, so war auch der Gegenstand hier spitz. Diese Regeln ermöglichen oft auch eine Wiederherstellung der runden Bildformen, auch wenn sie schon abgeschliffen und in eckige Formen verändert worden sind.

Die Grundregeln für den Aufbau der Keilschrift sind abhängig von den Regeln des Kunststils, da die Schrift als Bilderschrift ein inniger Bestandteil der bildenden Kunst ist, ein Niederschlag des sumerischen Kunstwollens. Der sumerische Künstler arbeitete nicht, wie der heutige, nach Modellen oder nach der Natur, sondern er schuf nach dem Erinnerungsbilde, das sich dem Gedächtnis leicht einprägte. Er wählte von jedem Gegenstande die charakteristische, klare und deutliche Ansicht, Profil, Vorderansicht, oder auch die Aufsicht, und vermied jede durch den Schein der Perspektive hervorgerufene Schräganſicht. Auch die Einzelteile eines Objektes, z. B. das Auge, sah der Sumerer nur in der charakteristischen Ansicht, und komponierte durch mechanisches Aneinanderfügen ein Ganzes.

Die Komposition aus einzelnen Teilen, tut sich z. B. bei der Darstellung des menschlichen Körpers recht augenfällig in der Proportionslosigkeit des Körpers kund, zumal der Künstler die wichtigsten Teile, Kopf, Auge, Nase und Hände durch Vergrößerung betont. Diese Zerlegung in Einzelteile ist für die Entstehung der Bilderschrift außerordentlich wichtig, weil sich der Schrifterfinder bemühte, möglichst kurz, mit wenigen Strichen ein charakteristisches Bild von einem Begriff, einem Gegenstande, zu entwerfen. Der Erfinder ist bestrebt, sich vielfach einen besonders charakteristischen Teil, z. B. den Kopf (Nr. 54) als Vorstellungsbild zu wählen. Der Schreiber skizziert oft das Bild, indem er z. B. beim Kopf (Nr. 67, 75) Stirn, Hakennase und Kinn in eine Linie zusammenzieht. Daneben aber verwendet er als Abkürzung auch *abstrakte* Zeichen, insbesondere Striche nach einem ganz bestimmten System, und man kann wohl sagen, daß der sumerische Schrifterfinder nicht nur aus praktischen Erwägungen heraus, die wohl vom Handels- und Gewerbegeiste geleitet wurden, diese Abstrakta geschaffen hat, sondern es ist sehr wahrscheinlich, daß schon von Anfang an das zähe Material des Tones die Strichform der Abstrakta veranlaßt hat. Letzteres dürfte ein wertvolles Argument sein, daß die Keilschrift in dem Lande entstanden ist, wo der Lehm oder Ton das typische Element ist, in Mesopotamien.

Die Bilder sind teils in Vorderansicht gezeichnet, teils im Profil nach rechts, der Schriftrichtung entgegengesetzt, wie es bei allen Bilderschriften der Fall ist. Die Bilder sind ferner nach zwei grundverschiedenen Gesichtspunkten gezeichnet, die nebeneinander verwendet werden. Die Bilder sind im Umriß abgebildet, oder aber strichförmig in ihrer Struktur, gleich einer von fern gesehenen Silhouette. Beide Arten werden auch miteinander verschmolzen zu einem Bilde.

5. REGELN DES KEILSCHRIFTSYSTEMS

Das System der sumerischen Keilschrift läßt im einzelnen fünf verschiedene Formen der Zeichen erkennen:

A. Individuelle Grundzeichen,
B. Typisierte Grundzeichen,
C. Typisierte Bestandteile von Grundzeichen,
D. Beizeichen,
E. Komposition mehrerer Zeichen.

A. 1. Die individuellen Grundzeichen sind vollständige Bilder. Sie sind in Vorderansicht wiedergegeben.

A. 2. Sie sind im Profil gegeben, rechtshin. Die Teile eines Tieres z. B. ein Schwanz, dementsprechend, linkshin.

A. 3. Abstrakta, in Strichform.

B. Typisierte Grundzeichen sind Bilder, die nicht selbständig vorkommen, sondern nur in Verbindung mit andern Elementen.

C. 1. Typisierte Bestandteile der Grundzeichen sind zunächst ein senkrechter Zusatzstrich, der mit dem Zeichen selbst nichts zu tun hat und, soviel sich erkennen läßt, nur eine Art Unterscheidungsmerkmal von ähnlichen, einfachen Zeichen sein dürfte.

C. 2. Zwei am Fußpunkte des Zeichens in spitzem Winkel zueinander, von obenher gezeichnete, selbständige Keile zeigen an, daß der Gegenstand mit einem Pflock zum Feststellen oder auch zum Drehen den Boden berührt = „Stehzapfen".

D. 1. Beistriche, wodurch ein besonderer Teil eines Zeichens eine besondere Note erhält, gleichsam „angestrichen" wird, und wodurch darauf hingewiesen wird, daß speziell der „angestrichene" Teil gemeint ist.

D. 2. Ein senkrechter kurzer Strich oben mitten auf einem Zeichen bedeutet vermutlich eine Öffnung.

D. 3. Mehrere senkrechte Striche (drei oder mehr) oben zeigen an, daß der Inhalt oben sichtbar ist, bzw. herausragt.

D. 4. Durch *einen horizontalen* Strich werden hohle Gegenstände als voll angedeutet. Durch diesen einen „Füllstrich" soll angedeutet werden, daß der Inhalt durchsichtig ist.

D. 5. Durch drei oder mehr *horizontale* „Füllstriche" wird der Gegenstand ebenfalls als voll angedeutet, und zwar so, daß der Inhalt undurchsichtig ist.

D. 6. Durch drei oder mehr *senkrechte* „Füllstriche" wird gleichfalls angedeutet, daß der Gegenstand gefüllt ist. Diese Striche werden bei niedrigen, aber breiten Gegenständen angewendet.

E. 1. Durch Komposition mehrerer Zeichen werden neue Zeichen gebildet, die als Ganzes für sich auftreten. Die neuen Zeichen werden selbständig beigesetzt.

E. 2. Desgleichen; jedoch wird das modifizierende Zeichen dem Hauptzeichen eingeschrieben.



Als weitere allgemeine Regeln sind noch folgende zu beachten: ein Strich und zwei Striche werden immer streng auseinandergehalten; dagegen ist die Anzahl von drei Strichen ab unbegrenzt (Nr. 89a, 133, 182).

Ein Zeichen bedeutet *einen* Gegenstand. Zwei gleiche Zeichen aber bedeuten den *Plural*, wie es in der sumerischen Sprache üblich ist. Drei gleiche Zeichen jedoch bedeuten ein *neues* Gebilde (Nr. 1, 2, 3, 10, 11).

In der folgenden Liste der Keilschriftzeichen sind die Regeln mit den oben angeführten Buchstaben und Zahlen bei den einzelnen Schriftzeichen angemerkt worden.

6. ZWEIGSYSTEME DER KEILSCHRIFT

Trotz des verhältnismäßig spärlichen Materials, das aus ältester Zeit überliefert worden ist, lassen sich doch schon jetzt bei einigen Zeichen geringfügige Abweichungen voneinander feststellen, die im Süden des Landes, mit dem Zentrum in Ur, und im Norden des Landes, wahrscheinlich mit dem Zentrum in Kiš, verschieden sind. Sie treten parallel nebeneinander auf. Die Abweichungen sind aber derartig gering, daß man annehmen muß, daß sich aus einer Grundschule, vermutlich im Süden, eine Zweigschule im Norden, in Kiš und Akkad, herausgebildet hat. In einigen Fällen läßt sich schon feststellen, daß die südlichen Formen herrschend geblieben sind, während die nördlichen Formen verschwinden. Die beiden Schulen sind in der folgenden Liste mit Kiš (Norden) bzw. mit Ur (Süden) provisorisch bezeichnet worden. Abschließendes kann noch auf keinen Fall darüber gesagt werden.

7. LISTE DER KEILSCHRIFTZEICHEN

Die folgende Liste der Keilschriftzeichen ist in acht Abschnitte geteilt worden, und zwar je nach den Entlehnungen: I. Himmel, II. Landschaft, III. Baukunst, IV. Flora, V. Fauna, VI. Werkzeuge, VII. Gefäße, VIII. Abstrakta. Die Richtung der alten Schriftzeichen ist in der Liste stets die älteste, senkrechte Richtung. Die Assyriologen sind aber im allgemeinen gewöhnt, auch die ältesten Zeichen in ihrer späteren horizontalen Richtung zu sehen und zu lesen, weil die Entzifferung der Keilschrift bei den spätesten Inschriften begonnen hat, wo diese sekundäre Schriftrichtung üblich war. Für die Bedeutung der Zeichen verweise ich auf das handliche Kompendium von G. *Howardy*, *Clavis Cuneorum* (Leipzig, Harrassowitz, deutsch, lateinisch und englisch), dessen Nummern der Schriftzeichen (1–561) ich zitiert habe. Ferner habe ich auf die von mir veröffentlichten Schriftlisten Bezug genommen, und zwar 1. *Babylonisches Schrifttum*, Leipzig 1921, Liste = BS, Nr. . .; 2. Artikel „*Keilschrift*“ in M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte Band VI, Tafel 76 bis 80, speziell Tafel 80, Nr. 1 bis 47 = RLV, 80; 3. *Assyrische und Babylonische Kunst*, 1927, Abbildung 90, Nr. 1 bis 42 = ABK, 90. Am Schluß habe ich eine Konkordanz der Zeichen der Liste mit den Keilschriftzeichen nach der üblichen assyriologischen Anordnung gegeben.

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
			I. HIMMEL				
1		Gott Himmel	Stern, linear, achtstrahlig	A, 1	BS, Nr. 4 RLV, 80, 10	13	
2		Die Himmel	Zwei Sterne	A, 1	—	149	
3		Gestirn	Drei Sterne, achtstrahlig	A, 1	BS, Nr. 26	150	
4		Beschwö-rung	Stern (= Gott, Nr. 1) unterm Berg (Höhle, Nr. 10)	E, 1	—	515	
5		Blitz	Zickzack	A, 1	BS, Nr. 80	374	
6		Sonne, weiß Tag	Sonne	A, 1	—	363	
7		Monat	Sonne, darin Weg (Nr. 20)	E, 2	—	16	
•	—	Jahr (s. Nr. 118)	—	—	—	–	–
8		Sonnen-untergang	Sonne unterm Berg (Höhle, Nr. 10)	E, 1	—	435	
9		unten schwach	umgekehrte Sonne(?) (Gegensatz: Nr. 53)	A, 1	—	457 542	
			II. LANDSCHAFT				
10		Land (Berg) Höhle Quelle	Berg, bzw. Höhle	A, 1	—	394 514	
11		Gebirge Land	Drei Berge	A, 1	BS, Nr. 74 ABK, 90, Nr. 41	348	
12		Schatten Finsternis Nacht schwarz	Berg (Höhle), darunter acht Striche (vgl. Nr. 201)	A, 1	RLV „Sonnen-schirm" § 1 (Unger)	410	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
13		Erde, Ort Hügel Wohnung	Hügel, mit senkrechten Füllstrichen bzw. runde Erde	D, 6	—	448 451	
14		Sand, Staub Staubwolke	Hügel bzw. runde Erde, unten Horizontalstrich = Boden, 4 aufsteigende Striche (= Sand)	A, 1	—	225	
15		Land	Viereck mit abgeteilten Feldern	A, 1	—	287	
•	—	Wind (s. Nr. 107)	—	—	—	—	
16		Wasser	Zwei Wellenlinien, linear	A, 1	BS, Nr. 95	549	
17		Sumpf	Viereck, ursprünglich Kreis mit Wasser darin	A, 3 E, 2	= Nr. 199	494	
•	—	Blitz (s. Nr. 5)	—	—	—	—	
18	Ur Kiš	Waschen reinigen Diener	Vier von oben nach links unten fließende (ausgegossene) Wasserwellen	A, 1	—	295	
19		Weg	Straße als Linie, wovon sich links und nach unten eine Straße abzweigt	A, 1	BS, Nr. 3	12	
20		Straße, Weg Zweiheit	Zwei sich kreuzende Straßen	A, 1	BS, Nr. 33	186	
•	—	Verschiedene Ortsnamen	s. Nr. 22, 23, 35, 53, 62, 121, 123, 145	—	—	—	

III. BAUKUNST

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
21		Tempel, Haus	Turm auf einem Hügel. Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 25	148	
22		Wohnung (Ort) Uruk	Turm auf Hügel, im Hügel vier senkrechte Füllstriche	D, 6	BS, Nr. 38	211	
23		Fischhaus (Ort) Ninive	Turm auf Hügel, darin Fisch (Nr. 45)	E, 2	BS, Nr. 28	156	
24		Stadt	Turm mit Mauerstück	A, 1	BS, Nr. 9	41	
25		Terrasse	Stück einer Terrasse mit zwei Rillen dreiteilig, Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 52	245	
26		Tempel	Portalturm eines Tempels mit senkrechten Rillen, dreiteilig, oben Querstreifen: Oberstock; in Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 64	299	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
27		Pforte	Wie Nr. 26 mit eingeschriebenem Weg (Nr. 20)	E, 2	—	155	
28		Ton (Lehm)	Fünf Lehmziegel, Eck-Konstruktion Aufsicht	A, 1	—	52	
29		Lehmziegel	Lehmziegelkonstruktion, schräg gestellt, zwei Ecken, Aufsicht	A, 1	—	531	
•	—	Pflock, Bauen s. Nr. 109	—	–	—	–	

IV. FLORA

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
30		Pflanze Nahrung	Zweimal je vier abgeschnittene gekreuzte Halme	A, 1	BS, Nr. 60	291	
31	Ur Kiš	Spalten	Stammwurzel mit abwärtsstrebenden Nebenwurzeln, durchgespalten bzw. angespalten	A, 1	RLV, 80, 43 44	188	
32		Getreide	Ähre, linear	A, 1	BS, Nr. 75 RLV, 80,6 ABK, 90,6	349	
33	Ur Kiš	Park Pflanzung	Zwei Ähren, darunter Bassin bzw. Wasser	E, 1	BS, Nr. 31 RLV, Tf, 78, 79	177	
34		Öffnen, Tiefe Ende	Stamm mit zwei Wurzeln (vgl. Nr. 31)	A, 1	—	70	
35		Fürst, groß (Ort) Eridu	(Palm-)Baum, Stamm mit Zweigen (oben), 2 Wurzeln, bzw. Bodenlinie unten	A, 1	—	92	
36		Baumstamm	Zwei Bäume mit drei Ästen	A, 1	BS, Nr. 65	300	
37		Wald	Zwei Bäume, darüber Ähre	E, 1	BS, Nr. 76	355	
38		Zwiebeln niedertreten geben(Opfer)	Zwei umgetretene, ausgewachsene Zwiebelgewächse	A, 1	BS, Nr. 32	182	
39		Rohr, Zepter Griffel	Rohrhalm mit Blättern und Blüte oder Frucht	A, 1	BS, Nr. 15 RLV „Keilschriftgriffel" (Unger)	90	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
40		Sahiru-Pflanze (?)	Rohr mit Blättern und Frucht (Blüte) drei kurze Striche auf der Blütenöffnug	D, 3	BS, Nr. 66	301	
41		Seele erheben	Wie Nr. 39, aber mit bewegten Blättern	A, 2	—	89	
42		gelb, grün braun (?)	Blüte mit vier senkrechten Strichen Blättern (?)	D, 3	—	328 347	
43	Ur (?) Kiš (?)	Dattelpalme	Vier Stengel von rechts nach links unten hängend, daran zwei Dattelrispen (?)	A, 2	—	333	
44		Haar, Wipfel	Drei Palmwedel nebeneinander horizontale Striche, unten zwei Zweige der Dattelrispen	A, 1	RLV, 80,2 ABK, 90,3	388	

V. FAUNA

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
45		Fisch	Fisch, Seitenansicht rechtshin	A, 1	BS, Nr. 96 RLV, 80,1	556	
46		Schwanger sein, sich mehren	Fisch, mit vier senkrechten Füllstrichen	D, 6	—	325	
47		Vogel	Ruhender Vogel (Ente) rechtshin	A, 2	ABK, 90,29 RLV, 80,21	81	
48		Ei	Desgl. mit senkrechten Füllstrichen	D, 6	RLV, 80,22 ABK, 90,30	128	
49		Gebären	Vogel rechtshin, davor Schoß (Nr. 83)	E, 1	BS, Nr. 14	86	
50		Paspasu-Vogel	Vogel mit Ähre über dem Kopfe	E, 1	—	352	
51		Schwalbe Schicksal	Nachbildung einer Schwalbe Seitenansicht	A, 2	BS, Nr. 12 RLV, 80, 38 ABK, 90,2	82	
52		Heuschrecke nein Nichtsein Vernichtung	Aufrechtstehende Heuschrecke senkrechter Leib, Springbeine, Kopf auf Fühlern, rechtshin	A, 2	Archiv für Orientforschung IV 5/6, S. 211 (Unger)	69	
53		Fliege, oben (Land) Elam (= Hochland)	Fliegenkopf (?) (vgl. Nr. 9) aufwärts gerichtet	A, 1	—	419	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
54		Stier Ochse	Stierkopf (eines Wisents) mit zwei Hörnern von vorn gesehen	A, 1	BS, Nr. 55 RLV, 80,4 ABK, 90,4	273	
55		Wildstier	Stierkopf in Vorderansicht mit eingeschriebenem Gebirge (Nr. 11)	A, 1	BS, Nr. 34 RLV, 80,5 ABK, 90,5	191	
56		Niederstoßen eines Stieres	Stierkopf unterm Berg (Höhle, Nr. 10)	E, 1	—	428	
57		Stall, Hürde	Viereck (Kreis) darin zwei Stierköpfe	E, 2	= Nr. 196	483	
58		Hund Knecht	Hundskopf mit Hals, Seitenansicht rechtshin	A, 2	BS, Nr. 94	539	
59		Hündin	Weib (Nr. 100) und Hundskopf (Nr. 58)	E, 1	—	528	
60		Ziegenbock	Hals mit Mähne und gesenktem Eselskopf mit verschiedentlichen zusätzlichen Strichen (Hörner, Bart usw.)	B	BS, Nr. 92 RLV, 80,40 ABK, 90,13	520	
61		Löwe	Desgl.	B	BS, Nr. 87, 88 RLV, 80, 42	432	
62		(Ort) Kisch	Desgl.	B	BS, Nr. 84	407	
63		Widder	Desgl.	B	BS, Nr. 83	404	
64	Esel Eselin	Esel bzw. Eselin	Desgl.	B	BS, Nr. 44	221	
64a	—	Maultier	Desgl. nebst zwei weiteren Zeichen: „Eingespannter" Esel	B	—	221	
65		Asu-Tier	Wie Nr. 60	B	BS, Nr. 27	152	
66		Antilope	Desgl.	B	BS, Nr. 17 RLV, 80,41 ABK, 90,14	113	
67		Kopf	Kopf mit Augenstrich und Hals rechtshin, Seitenansicht	A, 2	BS, Nr. 21 RLV, 80,17 ABK, 90,25	129	
68		Scheitel Krone, Mütze	Kopf unterm Berg (Höhle, Nr. 10)	E, 1	—	395 401	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
69		Reden Mund, Nase	Kopf mit Strich (Auge) und Hals Der Kopf ist am Kinn (Nase) angestrichen	D, 1	BS, Nr. 6 RLV, 80,18 ABK, 90,26	20	
70		Beten Segnen	Kopf mit Augenstrich und Hals Dieser ist angestrichen und Hand davor gezeichnet	E, 1	BS, Nr. 7	30	
71		Essen	Kopf mit Augenstrich und Hals, der untere Teil des Kopfes ist angestrichen Brot (Nr. 155) vor dem Halse	E, 1	BS. Nr. 8 RLV, 80,19 ABK, 90,27	40	
72		Zunge Sprache	Desgl. und Zunge (Nr. 81)	E, 1	—	36	
73		Trinken	Desgl. und Wasser (Nr. 16)	E, 1	ABK, 90,28	39	
74		Tragen	Kopf mit Augenstrich und Hals, Seitenansicht, rechtshin; erhobener rechter Arm. Auf dem Kopf Tragkissen, darauf Korb mit Füllstrich, oben drei kurze Striche an der Öffnung, Inhalt sichtbar	E, 1	BS, Nr. 62 RLV, 80,20 „Gründungsurkunde“ § 3 (Unger)	294	
75	Ur Kiš	Mensch	Kopf mit Augenstrich und Brust mit Querstrichen, Rückenlinie vertikal (Ur). — Desgl. aber Brust gefäßartig mit Füllstrichen (Kiš) (als Gefäß)	A, 1	BS, Nr. 67 ABK, 90,39 RLV „Gründungsurkunde“ § 2 (Unger)	306	
76	Ur Kiš	Herr, König	Desgl. mit Federkrone (Nr. 134)	E, 1	BS, Nr. 67 RLV, 76—77 ABK, 90,40	176	
77		Horn	Horn rechtshin, Seitenansicht	A, 2	BS, Nr. 20	127	
78		Voll sein, bunt dunkelfarbig rötlich	Desgl. mit senkrechten Füllstrichen	D, 6	—	128	
79		Ohr Verstand	Zwei Tierohren, Vorderansicht unten Zusatzstrich	A, 1 C, 1	BS, Nr. 79 RLV, 80,31 ABK, 90,16	364	
80		Auge	Tierauge, Vorderansicht, unten Zusatzstrich	A, 1 C, 1	BS, Nr. 89 RLV, 80,30 ABK, 90,15	438	
81		Zunge	Zunge, Seitenansicht, linear, unten Zusatzstrich	A, 2 C, 1	BS, Nr. 91 RLV, 80,32 ABK, 90,17	500	
82		Flügel Zepter Sekretär	Zwei Flügel, zwei senkrechte Striche nach außenhin je ein kurzer Strich in der Mitte ansetzend	A, 1	—	262	



Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
83		Schoß, gut	Schoß, Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 81 RLV, 80,27 ABK, 90,37	380	
84		Mutterleib	Schoß mit Füllstrich	D, 4	BS, Nr. 77 RLV, 80,28 ABK, 90,38	356	
85		Nach-kommen-schaft	Desgl. zweimal	D, 4	RLV, 80,29	375	
86		Bauch Eingeweide	Bauch mit Inhalt	E, 2	BS, Nr. 82	386	
87		Schulter	Die beiden Schulterblätter von hinten gesehen mit Nacken und Hals, in jedem Schulterblatt je drei wagerechte Striche	A, 1	BS, Nr. 69	308	
88		Leibesmitte	Bauch und die Oberschenkel, der Bauch ist mit vier Strichen angestrichen	D, 1	BS, Nr. 43	220	
89		Rückseite	Bauch und Beine, Seitenansicht rechtshin, drei Striche am Kreuz	D, 1	BS, Nr. 45	222	
89a		Hinterteil After	Hinterbacken von Mensch oder Tier mit Spalt	A, 1	—	504	
90		Schwanz	Schwanz eines Esels, der rechtshin geht	A, 2	BS, Nr. 11 RLV, 80,7	80	
91		Bein	Stierhinterfuß, Seitenansicht, rechtshin	A, 2	BS, Nr. 41	216	
92		Wildstier galoppieren	Desgl. und Weg (vgl. Nr. 20)	A, 2	BS, Nr. 40	215	
93		Huf, Rad Lastwagen	Desgl. Huf angestrichen, oben Flügel (vgl. Nr. 62)	A, 2	BS, Nr. 16	102	
94		Hand	Rechte Hand von außen, linear	A, 1	BS, Nr. 72 RLV, 80,11 ABK, 90,9	331	
95		Arm, rechts	Rechte Hand mit armartigem Glied (vgl. Nr. 98)	B	BS, Nr. 70 RLV, 80,12 ABK, 90,10	316	
96		Seite, Kraft	Desgl. im Glied: im Winkel gebogene Striche (= ?)	B	—	311	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
97		Links	Linker Arm Gegensatz zu Nr. 95	B	RLV, 80,13 ABK, 90,11	97	
98		Mann Phallus Beischlaf	Phallus in Erektion, armartiges Glied mit Füllstrich und Strich oben	B D, 2 D, 4	BS, Nr. 5,47 RLV, 80,9	15 224	
99		Knecht	Desgl. mit eingeschriebenem Gebirge (Nr. 11) = Mann des Gebirges	B E, 2	—	15	
100		Weib	Vulva, Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 93 RLV, 80,8 ABK, 90,34	521	
101		Magd	Desgl. mit beigeschriebenem Gebirge = Weib des Gebirges	E, 1	ABK, 90,35	526	
102		Herrin	Desgl mit beigeschriebenem Kleid (Nr. 133) = bekleidetes Weib	E, 1	ABK, 90,36	523	
103		Gehen	Fuß, Seitenansicht, rechtshin	A, 2	BS, Nr. 42 RLV, 80,14 ABK, 90,7	218	
104		Fuß, Wurzel Grundstein	Bein mit angestrichenem, vorderenFuß	D, 1	BS, Nr. 39 RLV, 80,15 ABK, 90,8	214	

VI. GERÄTE (WERKZEUGE, SCHMUCK USW.)

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
105		Dolch	Dolchscheide mit Griff, durchsichtig innen Längsstrich und Querstrich gefüllt	D, 4	BS, Nr. 2 RLV „Schwert" D § 1 (Unger)	10	
106		Schlüssel	Schlüsselhaken	A, 2	BS, Nr. 78	361	
107		Wind Blähung	Linkshin geblähtes Segel (?)	A, 1	—	384	
108		Bogen	Ungespannter Bogen, Seitenansicht	A, 2	BS, Nr. 86	426	
109		Pflock Bauen	Nagel, Vorderansicht	A, 1	BS, Nr. 50 RLV, 80,35 ABK, 90,31 RLV „Gründungsurkunde § 1 (Unger)	238	
110		Fessel	Pflock mit Stricken	A, 1	RLV, 80,37 ABK, 90,33	240	



Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
111		Holz, Griffel	Holzstab	A, 1	BS, Nr. 54	272	
112		Ebenholz stark, fest Herr	Desgl. mit Füllstrich; Var.: unten abgerundet	D, 1	—	296	
113		Gespann Fessel, Preis	Zwei Deichseln zum Einspannen für ein Tier, Aufsicht	A, 1	—	195	
114		Messen kaufen, Maß	Desgl. mit Ähre (Getreide)	E, 2	—	200	
115		Messen lieben, Besitz	Desgl. mit Feuer (Nr. 127)	E, 2	—	206	
116		Joch (EBEL)	Deichsel mit zwei Jocharmen für zwei Tiere	A, 1	—	70	
117		Pfeil, Same Nach-kommen-schaft	Pfeil als Standarte, unten „Stehzapfen"	A, 1	—	74	
118		Name, Jahr	Standarte mit „Stehzapfen" (unten) und Weg (Nr. 20)	E, 2	—	59	
119		Helfer verdoppeln	Desgl. zweimal	E, 2	—	190	
120		Spindel	Stange mit spitzem Stehzapfen oben Triangel	A, 1	BS, Nr. 1 ABK, 90,20	9	
121		Mond (Gott) Ort (Ur)	Standarte, Mondsichel (zunehmend) an Stange auf Stehzapfen, rechtshin	A, 2	BS, Nr. 68 RLV, 80,24 ABK, 90,21	307	
122		Land, Volk Untertanen	Standarte, Netz (Nr. 141) auf Standarte mit Stehzapfen	A, 1	BS, Nr. 63	298	
123		(Stadt) Adab	Sonnenstandarte	A, 1	—	363	
124		Tür	Pfosten mit Stehzapfen, an dem Pfosten Türflügel mit Markierung der Balken-fügung, oben Angelband	A, 1	BS, Nr. 13 RLV, 80,23 ABK, 90,19	84	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
125		Schiff	Schiff in Seitenansicht, rechtshin, mit Markierung des Vorderstevens durch Verzierung (Tierkopf)	A, 1	BS, Nr. 22	138	
126		Zu Schiff fahren	Schiff auf Wasser	E, 1	BS, Nr. 23	144	
127		Feuer	Feuerkandelaber mit Füllstrich und drei Flammen oben	A, 1	BS, Nr. 35 RLV „Nusku“ § 3 (Unger)	193	
128		Neu, Fülle	Desgl. und Weg (Nr. 20)	E, 2	—	194	
129		Silber, Geld glänzend	Gebogener Barren mit Querstrichen	A, 1	BS, Nr. 90	459	
130		Beil	Rechtshin mit der Schneide aufgestellte Tüllenaxt	A, 2	Forschungen und Fortschritte III, S. 236 (Unger)	546	
131		Sekel (Geld- bzw. Gewichtseinheit)	Desgl. (kupferne) Axt angestrichen	D, 1	Desgl.	546	
132		Wägen	Wage (ungleicharmig)	A, 1	—	474	
133		Kleid	Senkrecht gestreiftes Kleid (wie drei Zotten des sumerischen Rockes)	A, 1	RLV, 80,46 ABK, 90,42	504	
134		Groß	Federkrone mit Zusatzstrich	C, 1	ABK, 90,18	319	
135		Krone	Hoher senkrecht gestreifter Hut oben Querstreifen und Federn	A, 1	RLV „Mummenschanz“ § 3 (Unger)	323	
136		Tontafel Siegel	Tontafel mit Querstrichen (Zeilen) und Griffel (Nr. 111)	A, 1	BS, Nr. 58	288	
137		Tontafel Siegel	Desgl. am Griffel Querstrich (vgl. Nr. 112)	A, 1	BS, Nr. 29	161	
138		Siegelbewahrer Omen	Tontafel, darüber ein Auge (Nr. 80)	E, 1	—	441	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
139		Netz zum Fischfang	Horizontal gespanntes Netz, rechtshin offen, vier Stricke und zwei Querstricke	A, 1	RLV, 80,3	503	
140		Netz	Vier Stricke, oben vier Querstricke, unten offen	A, 1	BS, Nr. 18	118	
141		Netz	Vier vertikale Stricke, unten geschlossen, oben vier Querstricke	A, 1	BS, Nr. 53	257	
142	Ur Kiš	Tragen halten erheben haben	Rückentraggestell, oben Brett oder Kasten, unten Bodenstrich (?) rechtshin	A, 2	—	538	
143		Ernte, ernten suchen	Desgl. und senkrechte Striche oben	D, 3	—	507	
144	Kiš Ur	Tragkorb Trage	Desgl. mit und ohne Bodenstrich oben als Inhalt: Schmales hohes Gefäß mit Füllstrich (Nr. 172)	E, 1	—	274	
145	Ur Kiš (?)	(Ort) Tilmun	Trage mit Ölkrug (Nr. 159) ölbringendes Land	E, 1	—	239,7	
146		Überfluß Fülle	Zwei Tragen (Traggestell) darauf gefüllter Krug (Bier, Nr. 163)	C, 1	—	165	
147		Weinkrug	Zwei Tragen, darauf gefüllter Krug und Berg (Höhle, Nr. 10)	C, 1	—	412	
148		Bild Denkmal	Zwei Tragen auf Stehzapfen darauf zwei Stierköpfe (Nr. 54)	C, 1	BS, Nr. 73 RLV, 80,26 ABK, 90,23	334	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
149		Bett schlafen	Zweibeiniges Gestell auf Stehzapfen, darüber Giebel mit Verzierung, je vier kurze Striche auf den Giebelseiten	C, 1	BS, Nr. 85 RLV, 80,25 ABK, 90,22	418	
150		Berufen nennen	Desgl. darüber Vogel (Nr. 47)	C, 1	—	87	
			VII. GEFÄSSE (TOPFEREI)				
151		Steingefäß	Napf mit rundem Boden, vier kurze Striche oben an der Öffnung	D, 3	BS, Nr. 71	326	
152		Speise (?)	Desgl. mit Bodenstrich	D, 3	—	330	
153		Zypresse	Topf mit Pflanze, unten Bodenstrich seitlich der Pflanze je zwei kurze Striche auf dem Topfrande: bis über den Rand gefüllt	D, 3	BS, Nr. 10 RLV, 80,39	56	
154		Pillu-Pflanze	Topf mit zwei Gewächsen, Vorderansicht, Füllstrich im Topfe	D, 4	BS, Nr. 30	173	
155		Brot	Korb (Schüssel) mit rundem Boden, Füllstrich	D, 4	BS, Nr. 97 ABK, 90,12	558	
156		Bier, leben	Spitzer Napf, oberer Rand spitz ausgeschnitten	A, 1	—	455	
157		Wein	Desgl. oben Holz mit Strich (Nr. 112) zum Pressen (?) oder Vase, Hals mit Füllstrich (?)	D, 4	BS, Nr. 46	223	
158		Sila (qa) (ein Hohlmaß)	Spitzer Becher mi Bodenstrich (vgl. Nr. 171)	A, 1	RLV „Maß" E, § 7,8 Rev. d'Assyr. IX 162 (Langdon)	60	
159		Öl	Desgl. mit Füllstrich	D, 4	BS, Nr. 51 RLV, 80,36 ABK, 90,32	239	
160		Äußere Erscheinung, Form, Gestalt; was?; in aus, von (Präp.)	Gefäß mit Bodenstrich	A, 1	—	162	
161		Honig, süß	Gefäß mit eingeschriebenem Schoß (Nr. 83 = gut); Bodenstrich	E, 2	BS, Nr. 19	124	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
162		Krug	Gefäß mit Hals und Ausguß, auch mit Füllstrich in Hals und Bauch	D, 4	BS, Nr. 56 ABK, 90,24	280	
163		Bier	Gefäß mit und ohne Ausguß, im Bauch ein Füllstrich, im Hals zwei Füllstriche, undurchsichtiger Inhalt	D, 5	BS, Nr. 48 RLV, 80,33	227	
164		Kraut	Vase mit mehreren Füllstrichen, Hals mit Querstrichen, Bodenstrich	D, 5	BS, Nr. 49	228	
165		Bierbrot	Gefäß mit mehreren Füllstrichen im Hals, im Bauch Brot (Nr. 155)	D, 5 E, 2	—	230	
166		Obst, Frucht des Gebirges	Gefäß mit Füllstrich im Hals und Bauch, darin Gebirge (Nr. 11)	D, 5 E, 2	BS, Nr. 57 RLV, 80,34	285	
167		Mutter- bzw. Esels-Milch Brust	Breites Gefäß, senkrechter Strich im Hals (geteilt?), Füllstriche in Hals und Bauch, Inhalt undurchsichtig	D, 5	BS, Nr. 61	292	
168		Knoblauch Orakel	Desgl. darüber Weg (Nr. 20)	D, 5 E, 1	—	293	
169		Tribut, Hals	Vase mit Füllstrich im Bauch	D, 4	—	120	
170		Tribut Talent (Geld-Gewichts-einheit)	Desgl. und eingeschriebener Weg (Nr. 20)	E, 2	—	123	
171		Tonne (Hohlmaßeinheit GUR) = 180 sila (Nr. 158)	Faß oder hoher Bottich	A, 1	RLV „Maß" E, § 7, 8 (Unger)	126	
172		Gefäß, Krug Kasten, Lade Haus	Hohes Gefäß mit Füllstrich	D, 4	—	241	
173		Mächtig, weit Mutter	Desgl. mit Gott (Nr. 1)	E, 2	—	242	
174		Pferch Balken, Dach	Desgl. mit zwei Bäumen (Nr. 36)	E, 2	—	248	
175		Kloster Haus der Reinigung	Desgl. mit Rohr (Nr. 40)	E, 2	—	Nach 248	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
176		Speicher	Desgl. mit Ähre (Getreide)	E, 2	—	Nach 248	
177		Harem, Liebe	Desgl. mit Weib (Nr. 100)	E, 2	—	252	
178		Opfer, Gebet Tierjunges	Gefäß, unten spitz oben ausgeschnitten (vgl. Nr. 156)	A, 1	—	424	
179		Opfer	Desgl. mit Ähre (Nr. 32)	E, 2	RLV „Opfer“ B, § 2 (Unger)	425	
180	Kiš Ur	Mahlen	Desgl. oben hartes Holz (Nr. 112) mit Querstrich (Mörserkeule)	E, 1	BS, Nr. 36	203	
181		Zermalmen morden	Desgl. mit Ähre (Nr. 32) darin	E, 2	BS, Nr. 37	204	
182		Mehl	Niedriger Kasten mit senkrechten Füllstrichen	D, 6	—	504	

VIII. ABSTRAKTA

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
183		1; einzig	Senkrechter Strich	A, 3	—	1	
184		2; Zwilling hinzufügen (vgl. Nr. 20)	Zwei senkrechte Striche	A, 3	BS, Nr. 24	145	
185		4	Vier kurze, senkrechte Striche	A, 3	—	146	
186		5	Fünf desgl.	A, 3	—	164	
187		10	Runder Eindruck des Griffels	A, 3	—	394	

Nr.	Alte Form	Bedeutung	Erklärung	Regel	Literatur	Howardy	Späte Form
188		60	Horizontalstrich	A, 3	—	473	
189		600	10 × 60	A, 3	—	476	
190		3600	Schoß (Nr. 83)	A, 3	= Nr. 83	380	
191		½	Senkrechter Strich, vom wagerechten durchstrichen; Vertikalkreuz	A, 3	—	78	
192		Ändern Feind	Ausstreichen durch Diagonalkreuz	A, 3	RLV „Spiel" D (Unger)	57	
193		Umschließen	Viereck, ursprünglich Kreis	A, 3	—	477	
194		Total sammeln	Desgl. zweimal	A, 3	—	498	
195		Himmel Ozean, Tiefe	Desgl. darin Gott (Stern, Nr. 1)	E, 2	—	478	
196		Stall, Hürde	Desgl. darin zwei Stierköpfe (Nr. 54)	E, 2	= Nr. 57	483	
197		Backofen	Desgl. darin Wind (Nr. 107)	E, 2	—	487	
198		Brunnen Quelle	Desgl. darin Höhle (Nr. 10)	E, 2	—	488 493	
199		Sumpf	Desgl. darin Wasser (Nr. 16)	E, 2	= Nr. 17	494	
200		Backofen	Desgl. darin Brot (Nr. 155)	E, 2	F. Delitzsch Sumer. Glossar S. 285	Nach 496	
201		Finsternis betrübt sein fürchten	Desgl. zwei Reihen von Strichen (dunkel, vgl. Nr. 12)	E, 2	—	322	
202		Erhabenheit Ruhm Herrlichkeit	Pentagramm (magisches Zeichen)	A, 3	—	275	

Die vorstehende „Liste der Keilschriftzeichen" umfaßt eine *Anzahl* von insgesamt 208 Zeichen, wie aus der Konkordanz (am Schluß) hervorgeht, 111 Zeichen mehr, als ich 1921 in meinem „Babylonischen Schrifttum" gegeben habe. Die Liste gibt aber nur 202 Nummern, von denen einige doppelt gebucht sind, weil die betreffenden Zeichen mehreren Rubriken angehören. — Diese doppelte Anführung der Zeichen habe ich nur in wenigen Fällen gemacht, wo es besonders wichtig erschien, da es die Liste zu sehr erweitert hätte. Einige Zeichen, die in ältester Zeit streng auseinander gehalten werden (z. B. Nr. 89a, 133, 182), sind später zu einem Zeichen verschmolzen, oder aber es sind auch aus einem einzigen alten Zeichen zwei neue Zeichen in später Zeit entstanden. Daher erklärt sich die Abweichung der Anzahl der Zeichen.Bei den zusammengesetzten Zeichen läßt sich mit Hilfe der acht Unterabteilungen das hinzugefügte Zeichen leicht auffinden. Bei den Erklärungen der Zeichen habe ich mich ebenfalls möglichst kurz gefaßt und verweise auf die in Kapitel 5 mitgeteilten *Regeln* für den Aufbau des Keilschriftsystems. Im folgenden habe ich nur einige wichtigere Hinweise gegeben, die von weiterem Interesse für die Entstehung der Keilschrift sind.

Für die *Erklärung* der Zeichen ist es notwendig, daß man nicht nur hinsichtlich der äußeren Form im großen und ganzen im klaren ist, sondern *jeder einzelne* Strich, den der Schreiber gezeichnet hat, muß seine Erklärung finden, eine Forderung, die bei diesen 208 Zeichen im allgemeinen restlos hat erfüllt werden können.

8. DIE KEILSCHRIFT ALS ORNAMENT UND ERGEBNISSE

Die Keilschrift hat sich, wie oben gesagt ist, verhältnismäßig früh und schnell weiter entwickelt, zu einer *Kursiven*, die sich zur Verwendung als *Ornament* sehr wenig eignet und daher auch nur selten in diesem Sinne von den antiken Schreibern angewendet worden ist.

Um überhaupt einen Überblick erhalten zu können, welche Beziehungen die sumerische Keilschrift zur Ornamentik besitzt, war es vorher notwendig, den systematischen Aufbau der Keilschrift so vollständig wie möglich darzulegen, da dies bisher noch nicht hinreichend geschehen konnte. Nachdem man sich von mindestens 208 Zeichenformen ein klares Bild machen kann, ist es auch möglich, über die Formen selbst und ihre Beziehungen zur Ornamentik ein Urteil zu gewinnen.

Die Keilschrift hat sich, wie gezeigt wurde, außerordentlich früh und sehr rasch weiter entwickelt, zu einer Kursiven, doch tragen wenigstens die älteren Bildformen, die hier vorgeführt sind, noch mehr ornamentalen Charakter.

Der Sumerer liebt zunächst die *Reihung*, die Paarung von zwei gleichen Elementen zu einem einheitlichen Schriftbilde (Nr. 2). Diese ornamentale Reihung ist wohl aus dem sumerischen Sprachempfinden entsprungen, das den Plural durch zweimalige Nennung desselben Wortes auszudrücken pflegte.

Die ornamentale Reihung findet sich aber auch bei einigen Zeichen, in denen eine Form, wie z. B. bei Nr. 142 („Trage") zur Zusammensetzung fürneue Zeichen angewendet ist, Nr. 146—150.

Daneben kennt der Sumerer aber auch die zentralisierte Form, die *Pyramidalform*, indem er *unter* zwei gepaarte Zeichen ein gleiches drittes mitten darunter setzt, so daß eine umgekehrte Pyramidal-

form entsteht (Nr. 3, 11). Diese Form hat auch eine *selbständige* neue Bedeutung. Vgl. a. Nr. 186.

Wenn aber zu einer Paarung von zwei Zeichen ein *andersartiges* Element hinzugesetzt wird, so geschieht dies *oberhalb* der zwei Zeichen, so daß eine pyramidale Form, mit der Spitze nach oben, gebildet wird (Nr. 37). Das modifizierende neue Element ist dadurch sichtbarer gestellt. Die Reihung ist jedenfalls das Primäre, die Zentralisierung das spätere.

Eine ornamentale Verwendung der Schriftzeichen gibt es in archaischer Zeit und zwar in einer Epoche, die schon einen gewissen Grad der Entwicklung der Schrift zeigt und absolute Vertrautheit des Schreibers mit sämtlichen Schriftformen erkennen läßt, in der Zeit um 3000 v. Chr. Hier wird nämlich aus Schönheitsgründen die Schrift so angeordnet, daß ein *zierliches* Zeichen oberhalb eines massiveren Zeichens geschrieben wird, z. B. „Gebirge“ (Nr. 11) über das Zeichen für „Tempel“ (Nr. 26), mit der Lesung Kur-e, das heißt willkürlich und künstlich, denn die wirkliche natürliche Lesung und Stellung dieser beiden Zeichen ist E-kur. Ein anderes häufiges Beispiel ist die Schreibung Sar-e, anstatt E-sar (Nr. 33) in den archaischen Inschriften der Stadt Adab. Aus diesen und andern Umstellungen ist die gewollte ornamentale Verwendung der Keilschrift deutlich zu erkennen.

Ein Rest ornamentaler Anordnung der Schrift ist auch noch in späten assyrischen Inschriften nachweisbar, und zwar in der Art, daß in der Schlußzeile der Inschrift die letzten Worte in die rechte Ecke gerückt sind, oder wenn vielleicht nur noch zwei Worte zu schreiben sind, das eine am Anfang, das zweite aber am Schluß der Zeile angeordnet wird, vergleiche die Inschrift des Königs Schamschi-Adad V. (824—810 v. Chr.) von der Stele im Britischen Museum (I Rawlinson, Tafel 31), oder in der Inschrift seines Nachfolgers Adadnirari III. (805—782 v. Chr.) aus Saba'a, Z. 33 (E. Unger Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a und Semiramis: Publ. Kais. Osm. Museen II (1916), S. 7, Anm. 1, Tafel II und VI).

Eine ornamentale Verwendung der Keilschrift im allgemeinen ist ferner die seit 1400 in Babylonien und Assyrien nachweisliche bewußte Heranziehung der älteren archaischen Schrift aus der Zeit der ersten babylonischen Dynastie (um 2000 v. Chr.) als archaistische Schrift. Man tat dies nicht nur aus traditionellen Gründen, aus Ehrfurcht vor der alten Kultur, oder aus Gründen politischer Natur, wenn z. B. ein assyrischer König, wie Schamschi-Adad V., als Oberherr von Babylon, plötzlich, nach 400jähriger Pause, die archaistische babylonische Schrift wieder schreibt (E. Unger, Assyr. und Babylon. Kunst 1927, S. 33), sondern es spielen hier auch Schönheitsgrundsätze mit, die an der regelmäßigeren und ornamentalen alten Schrift Gefallen gefunden haben. Diese archaistische Schrift wird nicht nur auf monumentalen Denkmälern in Stein, sondern auch auf Tontafeln geschrieben. Die größte Verbreitung hatte die archaistische Schrift in der spätesten, der neubabylonischen Zeit (625—539 v. Chr.), die überhaupt von dem Ruhme der alten Zeit zehrte (E. Unger a. a. O., S. 67f.).

Sonst ist aber die Beziehung der Keilschrift zur Ornamentik nicht groß zu nennen. Ich erwähne hier nur die Verwertung der eingerahmten Schrift als Mittelpunkt bei den Siegelbildern, was in altsumerischer und akkadischer Zeit (Titelbild) üblich war. Hierbei ist die bildliche Darstellung rechts und links der Inschrift im Gegensinne wiederholt (vgl. meinen Artikel „*Glyptik*“ in M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte IV; E. Unger, Sumerische und Akka-

dische Kunst, Abbildung 29 bis 32, 39 bis 41. Bei Fayencen (siehe RLV „*Fayence*“ D) kommt dann noch die ornamentale Verwendung der Schrift vor in assyrischer Zeit (9. Jahrhundert v. Chr.) bei den emaillierten viereckigen Kacheln an den Wänden der Paläste. Dort, wo der „Zigâtu“ oder Nagel im Mittelpunkt heraustritt, ist die Schrift konzentrisch um den Ansatzpunkt des Nagels herumgeführt. Sonst aber ist eine ornamentale Benutzung der Keilschrift wenig gebräuchlich gewesen, abgesehen, daß etwa die Form der „Keile“ besonders fein gestaltet und ausgearbeitet worden wäre.

Das ganze System der Keilschrift läßt erkennen, daß der Erfinder es von Anfang an darauf schon abgesehen hatte, die Schrift möglichst einfach zu gestalten, entsprechend dem praktischen Bedürfnis einer Schrift, die für Handelszwecke gebraucht wurde.

Es gibt eine ganze Reihe von selbständigen Formen, die die Objekte in der charakteristischen und kürzesten Ausdrucksform wiedergeben; außer den in der Liste namhaft gemachten Zeichen dieser Art, enthält die Keilschrift noch eine ganze Anzahl andrer Zeichen, die jedoch die präzise Erklärung, die man fordern muß, noch nicht erhalten können, meist aus dem Grunde, weil die ureigentliche Grundbedeutung des Zeichens noch nicht mit voller Sicherheit ermittelt ist.

Von größter Wichtigkeit ist die Tatsache, daß der Schrifterfinder von Anfang an abstrakte Beizeichen eingeführt hat, durch die er die Bedeutung eines Zeichens modifizieren kann. Auch dies vereinfachende Mittel trägt sehr dazu bei, die Anzahl der Grundzeichen stark zu beschränken.

Die Einteilung der Zeichen habe ich nach verschiedenen Kategorien vorgenommen, die am hervorstechendsten sind: Zeichen, deren Objekt, ihrer Form und Bedeutung nach, am *Himmel*, in der *Landschaft*, *Baukunst*, *Flora*, *Fauna*, als *Geräte* (Werkzeuge usw.), *Gefäße* und *Abstrakta* gefunden worden sind. Fauna und Geräte haben dabei wohl den größten Anteil gestellt. Zu letzteren sind auch noch die Gefäße zu stellen, die ich aber gesondert behandelt habe. Ich tat dies mit Anlehnung an eine Vermutung von W. Bloßfeldt, daß in Mesopotamien der *Gefäßkult* und die antike Anschauung herrsche, daß der Mensch ein Gefäß sei. Im Hinblick auf die zahlreiche Verwendung der Gefäße erscheint mir das nicht ausgeschlossen. Die Nebenform der Zeichen für „Mensch“ (Nr. 75) und „Herr“ (Nr. 76), die im Norden (Kiš) vorkommt, und die einem gefüllten Gefäß gleicht, dürfte die Ansicht von Bloßfeldt bestärken. Es ist auch ferner höchst auffallend, daß der Begriff der „Gestalt, Form, äußere Erscheinung“ (Nr. 160) geradezu durch ein Gefäß ausgedrückt wird. Dieses Zeichen wäre überhaupt ohne die Erklärung von Bloßfeldt nicht zu deuten, für die es den speziellen Beweis erbringen dürfte.

Die Heimat, das Ursprungsland der sumerischen Keilschrift, ist, wie ich schon in meinem Aufsatz „*Die Kultur der Keilschrifterfinder*“ angedeutet habe, das Tiefland Mesopotamien selbst. Den *Nordostwind* (vergleiche Forschungen und Fortschritte IV, Nr. 33, Unger) bezeichnen die Sumerer mit „Gebirgswind“, die „Sklaven“ und „Mägde“ erhalten sie vom Gebirge (Nr. 99, 101), „Obst“ ist die „Gebirgsfrucht“ (Nr. 166). Danach saßen die Schrifterfinder in der Ebene, deren Flora, z. B. die Dattelpalmen, das Rohr, mehrfach für Schriftzeichen herangezogen wurde (Nr. 39 bis 41, 43 bis 44). Der *Wagen* war damals noch nicht erfunden, da die Teile des Wagens, namentlich der wichtigste, das Rad, nur in übertragener Bedeutung z. B. vom „Huf“ (Nr. 93) vorkommen (vergleiche meinen Artikel „*Wagen*“ C § 1 in M. Ebert, Reallexikon der

Vorgeschichte XIV). Joch und Gespann ist auch beim Pfluge schon vorher vorhanden gewesen (Nr. 113, 116). Vielleicht ist es aber auch schon möglich, den Ort zu bestimmen, wo die Schrifterfindung vor sich ging. Es ist auffallend, daß der *Stier* bei den Zeichen eine große Rolle spielt. Als Haustier würde dies nichts bedeuten, aber wenn er als Kultobjekt vorkommt, wie bei dem Zeichen für „Denkmal, Bild" (Nr. 148) mit zwei Stierköpfen, so kann dies auf den speziellen Kult hinweisen, den der Stier als Stadtwappentier (siehe a. a. O. „*Wappen*" C § 2, Unger) in der Stadt *Ur* besitzt. Zwei Stiernachbildungen aus Holz waren auf den Leichen des Gefolges im königlichen Grabe in Ur aufgestellt, ein weiblicher, mit Kupferkopf, über den Leichen von neun im Grabe getöteten Frauen des königlichen Gefolges stehend, und ein männlicher Stier, mit Goldkopf und blauem Lapislazulibart, über männlichen und weiblichen toten Gefolgsleuten aufgerichtet, nach den Ausgrabungen von Woolley (Illustrated London News Nr. 4653, vom 23. Juni 1928). Die sumerische Sitte des blutigen Grabzeremoniels der despotischen Könige ist in Zentralasien zu Hause und von hier nach China, Indien, Südrußland (noch im 7. Jahrh. v. Chr. durch die iranischen Skythen) gewandert. Sie bestätigt, daß auch die Sumerer aus *Zentralasien* gekommen sind, was man nach dem Aufbau ihrer Sprache, die den ural-altaischen Idiomen nahesteht, schon lange vermutet hat. Als drittes Argument kommt hinzu, daß durch das Schriftzeichen „Land" (Nr. 11) auch „Gebirge" bezeichnet wird, so daß man schließen muß, daß die Heimat der Sumerer einst das Gebirge Zentralasiens gewesen ist. Die Erklärung der Bilderzeichen der sumerischen Keilschrift bietet nicht nur sehr wertvolle Aufschlüsse für die Geschichte der Schrift, sondern auch hochinteressante Einblicke in das antike sumerische Kulturleben, in die Technik, den Kultus und die Kunst des ältesten Volkes mit einer Hochkultur, das, wie wir jetzt aus dem bunten Mosaik von Ur (RLV Band XIV, Tafel 54 B) wissen, einer weißen Rasse angehört und das Maultier (Nr. 64 a) gekannt hat.

9. LITERATUR (IN HISTORISCHER FOLGE)

1878: HOUGHTON, *On the hieroglyphic or picture origin of the characters of the assyrian syllabary.* Transactions of the Society of Biblical Archaeology VI, S. 454.

1897: F. HOMMEL, *Der hieroglyphische Ursprung der Keilschriftzeichen.* Orientalistenkongreß, Paris.
F. DELITZSCH, *Entstehung des ältesten Schriftsystems.*

1898: THUREAU-DANGIN, *Recherches sur l'origine de l'écriture cunéiforme*, Paris.

1904: C. FOSSEY, *Manuel d'Assyriologie* I, Paris.
L. MESSERSCHMIDT, *Die Entzifferung der Keilschrift:* Alter Orient V, Heft 2.

1906: L. MESSERSCHMIDT, *Zur Technik des Tontafelschreibens:* Orientalistische Literaturzeitung IX, S. 185 f., 304 f., 372 f.

1912: TH. DANZEL, *Die Anfänge der Schrift:* Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte XXI.

1913: G. A. BARTON, *Origin and Developement of Babylonian Writing:* Beiträge zur Assyriologie IX.

1916: J. H. BREASTED, *The physical process of writing in the early Orient:* American Journal of semitic languages XXXII, S. 230 f.

1921: E. UNGER: *Babylonisches Schrifttum*, Leipzig.

1922: A. DEIMEL, *Liste der Archaischen Keilschriftzeichen von Fara:* Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft XL.
E. UNGER, *Das Alter der Keilinschriften von Fara:* Zeitschrift für Assyriologie XXXIV, S. 198 f.
E. UNGER, *Die Entstehung der Keilschrift.*

1923: E. UNGER, *Die Entstehung der Keilschrift:* Deutscher Stenographenkalender S. 62 f.

1925: B. MEISSNER, *Babylonien und Assyrien* II, S. 324 ff.
E. UNGER, *Keilschrift:* M. EBERT, Reallexikon der Vorgeschichte VI, Tafel 76—80.
E. UNGER, *Keilschriftgriffel:* Ebenda.

1926: C. FOSSEY, *Manuel d'Assyriologie* II, *Evolution des cunéiformes.*

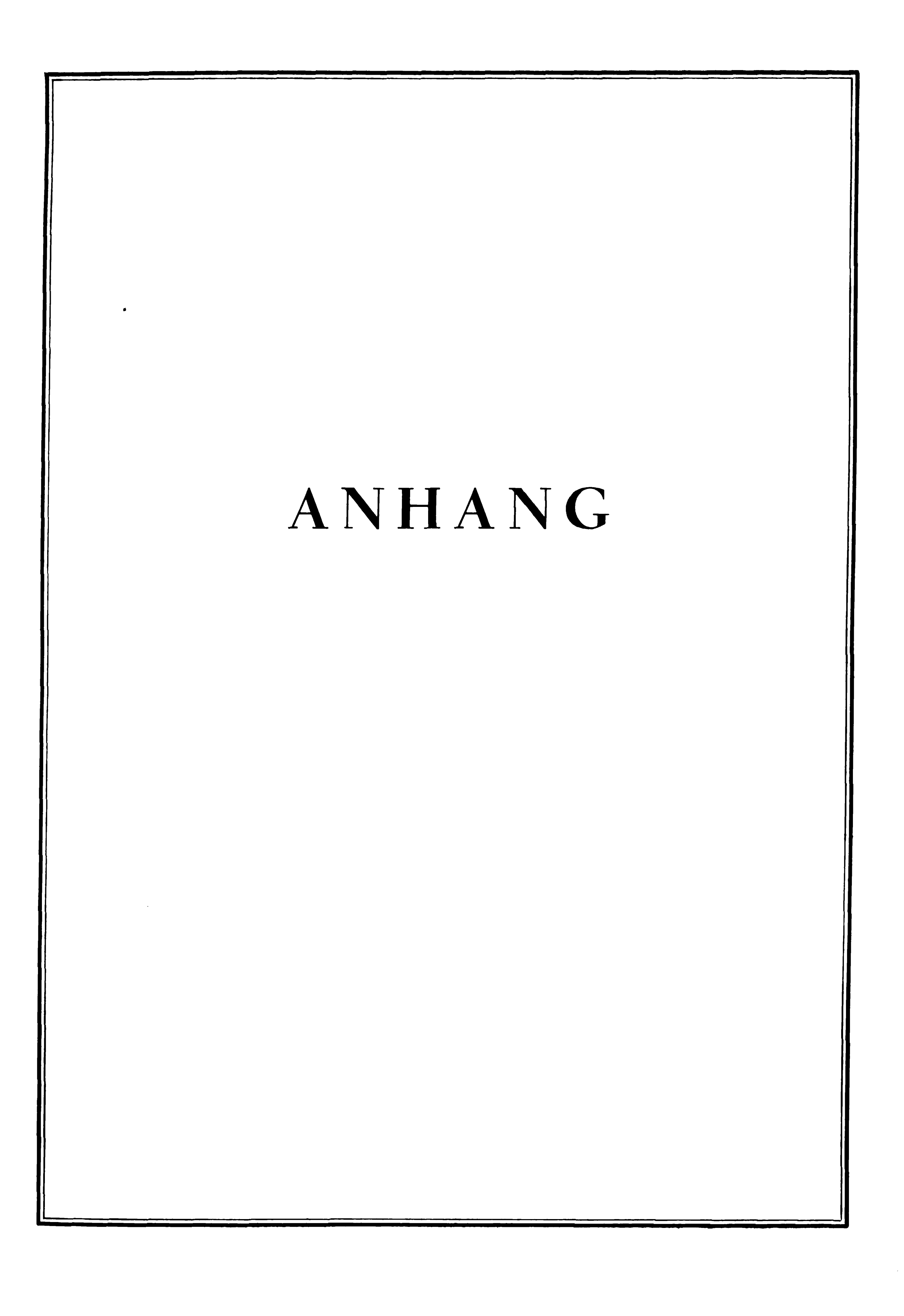
1927: E. UNGER, *Assyrische und Babylonische Kunst*, S. 51 ff. (*Schrift und Kunst*, Abb. 90.)
E. UNGER, *Querschnitte zur Geschichte der Keilschrift:* Forschungen und Fortschritte III, S. 201.
E. UNGER, *Die Kultur der Keilschrifterfinder:* Ebenda S. 226.

10. KONKORDANZ DER ÜBLICHEN REIHENFOLGE DER KEILSCHRIFTZEICHEN (HOWARDY) MIT DER „LISTE DER KEILSCHRIFTZEICHEN“

Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.	Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.	Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.
1	[illegible]	183	97	[illegible]	97	191	[illegible]	55
9	[illegible]	120	102	[illegible]	93	193	[illegible]	127
10	[illegible]	105	113	[illegible]	66	194	[illegible]	128
12	[illegible]	19	118	[illegible]	140	195	[illegible]	113
13	[illegible]	1	120	[illegible]	169	200	[illegible]	114
15	[illegible]	98	123	[illegible]	170	203	[illegible]	180
15 (Var.)	[illegible]	99	124	[illegible]	161	204	[illegible]	181
16	[illegible]	7	126	[illegible]	171	206	[illegible]	115
20	[illegible]	69	127	[illegible]	77	211	[illegible]	22
30	[illegible]	70	128	[illegible]	48	214	[illegible]	104
36	[illegible]	72	128 (Var.)	[illegible]	78	215	[illegible]	92
39	[illegible]	73	129	[illegible]	67	216	[illegible]	91
40	[illegible]	71	138	[illegible]	125	218	[illegible]	103
41	[illegible]	24	144	[illegible]	126	220	[illegible]	88
52	[illegible]	28	145	[illegible]	184	221	[illegible]	64
56	[illegible]	153	146	[illegible]	185	221 (Var.)	„ [illegible]	64a
57	[illegible]	192	148	[illegible]	21	222	[illegible]	89
59	[illegible]	118	149	[illegible]	2	223	[illegible]	157
60	[illegible]	158	150	[illegible]	3	224	[illegible]	98
69	[illegible]	52	152	[illegible]	65	225	[illegible]	14
70	[illegible]	34	155	[illegible]	27	227	[illegible]	163
70 (Var.)	[illegible]	116	156	[illegible]	23	228	[illegible]	164
74	[illegible]	117	161	[illegible]	137	230	[illegible]	165
78	[illegible]	191	162	[illegible]	160	238	[illegible]	109
80	[illegible]	90	164	[illegible]	186	239	[illegible]	159
81	[illegible]	47	165	[illegible]	146	239, 7	[illegible]	145
82	[illegible]	51	173	[illegible]	154	240	[illegible]	110
84	[illegible]	124	176	[illegible]	76	241	[illegible]	172
86	[illegible]	49	177	[illegible]	33	242	[illegible]	173
87	[illegible]	150	182	[illegible]	38	245	[illegible]	25
89	[illegible]	41	186	[illegible]	20	248	[illegible]	174
90	[illegible]	39	188	[illegible]	31	Nach 248	[illegible]	175
92	[illegible]	35	190	[illegible]	119	Nach 248	[illegible]	176

Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.	Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.	Howardy Nr.	Typ	Liste Nr.
252		177	347		42	455		156
257		141	348		11	457		9
262		82	349		32	459		129
272		111	352		50	473		188
273		54	355		37	474		132
274		144	356		84	476		189
275		202	361		106	477		193
280		162	363		6	478		195
285		166	363		123	483		57, 196
287		15	364		79	487		197
288		136	374		5	488		198
291		30	375		85	493		198
292		167	380		83, 190	494		17, 199
293		168	384		107	Nach 496		200
294		74	386		86	498		194
295		18	388		44	500		81
296		112	394		10	503		139
298		122	394 (Var.)		187	504		89a, 133
299		26	395		68	504		182
300		36	401		68	507		143
301		40	404		63	514		10
306		75	407		62	515		4
307		121	410		12	520		60
308		87	412		147	521		100
311		96	418		149	523		102
316		95	419		53	526		101
319		134	424		178	528		59
322		201	425		179	531		29
323		135	426		108	538		142
325		46	428		56	539		58
326		151	432		61	542		9
328		42	435		8	546		130
330		152	438		80	546 (Var.)		131
331		94	441		138	549		16
333		43	448		13	556		45
334		148	451		13	558		155

NAMEN- UND SACHREGISTER



ANHANG

Die Federreform.

„Die Federreform zu einem glücklichen Ende geführt zu haben, ist das Verdienst der Stahlfederfabrik von Heintze & Blanckertz, Berlin. Die Konstruktion ihrer Schreibfedern basiert auf dem gründlichen Studium der früheren Schreibkunst und ihres Handwerkszeuges", so sagt Studienrat Franz Leberecht in seinem Werk: „Hundert Jahre deutsche Handschrift"!

Dieses gründliche Studium früherer Schreibkunst an der Hand einer ausgewählten Sammlung von Schriften und Schreibgeräten aller Völker und Zeiten, wie sie Rudolf Blanckertz in langer Forscherarbeit geschaffen hat, führte zur Herstellung eigengearteter Schreibgeräte, die in den bekannten Redis-Federn, den Ly- und To-Federn ihren neuzeitlichen Ausdruck fanden. Der längst ersehnten Reform unseres niedergegangenen Schriftwesens mußte die Reform des Schreibwerkzeuges als zwingende Notwendigkeit vorangehen. Das Werkzeug mußte handgerecht, die Schrift wieder federgemäß werden, wie es zu Zeiten der Kielfeder selbstverständlich war, wenn eine Besserung unserer Schreiberei gelingen sollte. Erst Redis, Ly und To lieferten dem Künstler und Pädagogen die richtig konstruierten Werkzeuge und damit die Voraussetzung für die Reform des neuzeitlichen Schreibunterrichts.

Im Anfang des Unterrichts wird mit Redis geübt. Die Scheibenspitze derRedisfeder gibt gleichmäßig starke Schreibspuren, die den Kern der Schrift, das Wesentliche, das Skelett, das Gerippe der Buchstaben dem Auge des Anfängers unverhüllt und eindeutig vorführen, wie es Ludwig Sütterlin in seinem neuen Leitfaden verlangt. Später folgen die Übungen in Ly und To. Das gleichmäßig verlaufende Bild der Anfangsschrift bekommt Ausdruck undCharakter. Das neue Werkzeug setzt sich durch und erzwingt durch die Eigenart seines Spitzenschnittes in müheloser handgerechter Führung, im Wechsel zwischen Licht und Schatten, eine lebensvolle Gebrauchsschrift.

Ludwig Sütterlin sagt im Jahre 1907 in der „Werkkunst" über die Ly-Federn: „Es ist ein freudig zu begrüßender Fortschritt, wenn die Industrie die Konstruktion der alten Rohr- und Kielfedern in Stahl so getreu nachbildet, als die Übersetzung in das neue Material dies gestattet. Dies scheint mir vorzüglich gelungen zu sein bei der von Rudolf Blanckertz konstruierten Ly-Feder, deren Verbreitung vom ästhetischen Gesundungsprozesse in unserm Schreibwesen gute Dienste leisten kann."

H. Rex.

Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

III. JAHRGANG 1929

»Das Titelblatt im Wandel der Zeit«

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG



Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
III. JAHRGANG 1929

»Das Titelblatt im Wandel der Zeit«

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS

»DAS TITELBLATT IM WANDEL DER ZEIT«



Der dritte Jahrgang des vom Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum herausgegebenen Jahrbuchs wurde bei Breitkopf & Härtel gesetzt und gedruckt; das Papier lieferten die Firmen Sieler & Vogel und Franz Dahlinger; die Druckstöcke stammen von den Firmen Sinsel & Co. und F. A. Jütte; Buchbinderarbeiten ausgeführt von der Fritzsche-Hager A.-G.; sämtlich in Leipzig

---

Die Redaktion führte im Auftrage des Vereins der Bibliothekar des Deutschen Buchmuseums
Dr. Hans H. Bockwitz in Leipzig

VORWORT

Die im dritten Jahrgang unseres Jahrbuchs zusammengefaßten Aufsätze befassen sich mit dem Titelblatt im Wandel der Zeit. Sie gehen seinen Wandlungen nach von der Frühzeit des gedruckten Buches an bis zur Gegenwart und zeigen seine mannigfaltigen Gestaltungen in graphischer, typographischer und textlicher Hinsicht. Von den Buchkulturen außereuropäischer Länder ist die chinesische vertreten; hier weist das Titelblatt so wesentliche Besonderheiten auf, daß sich eine ausführliche Behandlung des Gegenstandes rechtfertigte, um so mehr, als eine zusammenfassende Darstellung des chinesischen Buchwesens in seiner geschichtlichen Entwicklung zur Zeit noch fehlt. Den diesjährigen Mitarbeitern den Dank des Vereins auch an dieser Stelle auszusprechen, ist uns eine angenehme Pflicht.

Leipzig, im Dezember 1929

DEUTSCHER VEREIN FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

Dr. L. Volkmann

I. Vorsitzender

DIE ANFÄNGE DES TITELBLATTES

IN DER BLÜTEZEIT DES DEUTSCHEN HOLZSCHNITTS (1470-1530)

VON GERHARD KIESSLING-LEIPZIG

Die typographische und künstlerische Ausgestaltung des Titelblattes stellt an den Schriftzeichner, den Setzer und den Illustrator ganz andere Anforderungen als die gewöhnliche Buchseite, denn das Titelblatt hat die verschiedensten Aufgaben zu erfüllen: Es muß den Leser über Autor, Inhalt, Verleger usw. unterrichten, es muß das Buch als solches repräsentieren (wie in ähnlicher Weise jede Fassade das ganze Gebäude repräsentiert), und es soll schließlich eine gewisse Reklamewirkung haben, d. h. Anreiz zum Kauf geben. Beim modernen Buch liegt das Schwergewicht nicht auf dem Titelblatt selbst, sondern auf dem Broschurenumschlag, der Vorderseite des Einbandes oder dem Schutzumschlag. Das Problem ist jedoch das gleiche. Es hat Epochen gegeben, in denen man das Titelblatt für weiter nichts als ein Mittel zur möglichst schnellen Orientierung über Autor und Buchinhalt ansah, und andere, in denen man es zum Träger reichen bildlichen und ornamentalen Schmuckes machte.

Die sprachliche Formulierung des Buchtitels kann hier nur gestreift werden, obwohl ihre Geschichte einer eigenen Abhandlung wert wäre. Im folgenden wird also nur die Frage behandelt, wie sich das Titelblatt entwickelt hat. Die Untersuchung beschränkt sich auf die erste Blütezeit des Holzschnitts (von etwa 1470 bis 1530) und geographisch auf Deutschland als das zu dieser Zeit buchgewerblich führende Land. Der Verfasser ist sich bewußt, daß er nur eine allgemeine Zusammenfassung geben kann, daß aber die Lösung vieler, insbesondere künstlergeschichtlicher Probleme späteren Spezialuntersuchungen vorbehalten bleiben muß.

Die Anmerkungen sind ihres Umfangs wegen an den Schluß gesetzt und fortlaufend numeriert. Bei dem sich daran anschließenden Register von Arbeiten bekannter Künstler ist keine Vollständigkeit erstrebt. Es handelte sich nur darum, die Literatur- und Quellenangaben über Holzschnitte, die im Text oft zu wiederholten Malen genannt sind, übersichtlich anzuordnen. Bei jedem Holzschnitt ist der älteste mir bekannt gewordene Abdruck angegeben. Selbstverständlich bedeutet dies nur einen »terminus ante«. Bei der Beschreibung ist »rechts« und »links« vom Beschauer aus zu verstehen. Die Maße sind in Millimetern angegeben, und zwar Höhe mal Breite.

1. BUCHANFANG UND TITEL IM MITTELALTER

Das Buch des Mittelalters besaß überhaupt kein Titelblatt. Die Gründe dafür sind für den modernen Menschen nur schwer begreiflich, da sie auf ganz anderen kulturellen Voraussetzungen beruhen. Zunächst ist die heute kaum noch verständliche Tatsache hervorzuheben, daß es viele Autoren gar nicht für notwendig hielten, ihrem Werke einen Titel zu geben. Die großen Epen eines Wolfram v. Eschenbach, Gottfried v. Straßburg, Hartmann v. Aue u.a. wurden vom Dichter zwar unter seinem Namen, jedoch *ohne* Titel der Öffentlichkeit übergeben, und erst allmählich bürgerten sich dafür genau präzisierte Titel ein[1].

Aber der Verzicht auf den Buchtitel ist nicht allgemeiner Brauch. Manche Autoren sind durchaus darauf bedacht, für ihr Werk eine prägnante Benennung zu finden, so Eike v. Repkow in der Vorrede zu seinem Sachsenspiegel[2]. Andere geben in der Einleitung wenigstens das Thema an, über das ihr Werk handeln soll[3]. Dies letztere scheint das am meisten Übliche gewesen zu sein. Jedenfalls hat der Buchtitel des Mittelalters nur äußerst selten jenen klaren, schlagwortartigen Charakter, der den modernen Titel im allgemeinen auszeichnet.

Ferner sind die ganz andersartigen buchgewerblichen Verhältnisse zu berücksichtigen. Auflagen im modernen Sinne, d. h. eine große Anzahl übereinstimmender Exemplare desselben Werkes, für die auch ein gleichlautender Titel als Identifikationsmittel notwendig ist, gab es nicht. Die Tätigkeit, die beim Buchdruck der Setzer auszuführen hat, lag bei der handschriftlichen Vervielfältigung in den Händen mehrerer Personen, insbesondere wurden Kapitelüberschriften meist nicht vom Schreiber selbst, sondern vom »Rubricator« hinzugefügt und dem vorher schon vom »Miniator« ausgeführten Buchschmuck angepaßt oder untergeordnet[4]. So waren die an sich schon ungenauen Titelangaben vielfach noch von dem Belieben des Herstellers oder den Wünschen des Auftraggebers abhängig. Es fehlte also jede Voraussetzung für die Anlage eines besonderen Titelblattes. Wollte man ein Buch zitieren, so mußte man den Textbeginn angeben. (Dieser Brauch hat sich ja bis heute bei den päpstlichen Bullen erhalten.)

Hinzukommt, daß man durch das ganze Mittelalter an der antiken Überlieferung festhielt, Angaben über Autor und Buchinhalt an das Ende des Werkes zu setzen[5]. Bei der Papyrusrolle nämlich kam der Schluß in das Innere, war also besser vor Zerstörung geschützt. Diese Bevorzugung der Schlußstellung für den Titel blieb auch nach dem Aufkommen des Kodex bestehen. Noch im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts sind die Angaben in der Schlußschrift mitunter ausführlicher als die auf dem Titelblatt. Erst etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verschwindet die »Subscriptio« (auch »Explicit« oder »Kolophon« genannt) vollständig.

Neben dem ausführlichen Titel am Schluß hatte aber auch schon die antike Buchrolle eine kürzere Überschrift am Anfang. Ebenso übernahm dies der Kodex des Mittelalters. Der Textbeginn wird geradezu formelhaft: »Incipit liber de . . .« oder »Hie fahet an das buch von . . .« Man bezeichnete dieses sogenannte »Incipit« auch selbst als »Titulus«[6].

Da dem Textbeginn häufig noch eine oder mehrere Vorreden und Zueignungen vorangestellt wurden, waren auch diese für die Identifizierung eines Werkes wichtig. Die enge Zusammengehörigkeit von Vorreden und Textbeginn, die also auf mehreren Blättern Ersatz für ein einziges Titelblatt bilden, ist auch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts insbesondere durch den ornamentalen Buchschmuck betont worden. Vor allem sind die von Humanisten herausgegebenen Werke mit Vorreden des Autors, des Herausgebers, des Verlegers usw. geradezu überladen. – Es sei noch auf eine eigenartige Gepflogenheit Johann Frobens in Basel hingewiesen: Er druckte vielfach den Titel seiner Verlagswerke in Form einer Epistel an den Leser[7].

Man legte also durchaus noch nicht immer Wert darauf, den Titel auch durch seine drucktechnische Anordnung dem Leser in die Augen springen zu lassen. Bei den meisten Buchtiteln der zu behandelnden Zeit besteht nicht die Möglichkeit, sich *mit einem Blick* über Verfasser und Buchinhalt zu orientieren. Ich werde auf diese Frage bei der Betrachtung des Titelsatzes noch zurückkommen.

Verhältnismäßig selten findet sich in handschriftlichen Büchern ein Register. Da wo es vorhanden war, wurde es stets in Form einer kurzen Inhaltsübersicht oder Kapitelangabe *vor* den Text gesetzt. Die Erfindung des Letterndruckes ermöglichte dann die häufigere und ausführlichere Anwendung dieses Hilfsmittels für den Leser. Ja man druckte sogar Register für handschriftliche Werke[8].

Als sich dann im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein festes Titelblatt einbürgerte, ließ man dieses mitunter sich nicht auf das Buch als Ganzes, sondern nur auf das Register beziehen. So lautet der Titel von Schedels »Weltchronik« (Nürnberg 1493, Anton Koberger, H. 14508), der in großen Missalbuchstaben aus einem Stück in Holz geschnitten ist und die ganze erste Seite bedeckt (Künstler-Reg. 105): »Registrum huius operis libri cronicarum cū figuris et ymagībus ab inicio mundi«, und in der deutschen Ausgabe (H. 14510): »Register Des buchs der croniken vnd geschichten mit figurē vnd pildnussen von anbegiñ der welt bis auf diese vnsere zeit.« – In ähnlicher Weise hat die Schönspergersche Ausgabe der »Reformation von Nürnberg«, Augsburg 1498, erst einen Registertitel und dann noch einen eigentlichen Buchtitel[9].

Bei Büchern des frühen 16. Jahrhunderts kommt es sogar vor, daß sie zwar ein Titelblatt, aber keinen Titel haben: Sammelbände, die entweder verschiedene Werke eines Autors[10] oder einzelne Werke verschiedener Autoren[11] vereinigen, haben meist statt eines Sammeltitels ein Inhaltsverzeichnis auf dem Titelblatt.

Die Andersartigkeit des modernen Buchtitels erhellt vielleicht am besten daraus, daß er stets noch dem Einband aufgeprägt ist. Er führt also in seiner sprachlichen Formulierung wie in seiner buchgewerblichen Erscheinungsform eine vom Text isolierte Eigenexistenz. Der Titel des 15. Jahrhunderts dagegen bewahrt in den meisten Fällen den Charakter einer *Überschrift*, die sich auf das Register oder die Vorrede oder den Textbeginn bezieht und nicht isolierbar ist.

2. DAS RANDORNAMENT DER ERSTEN BUCHSEITEN

Die mit einer Überschrift versehene und durch ornamentale oder bildliche Beigaben geschmückte erste Textseite ist also als Vorläufer des Titelblattes anzusehen. Seit dem frühen Mittelalter hatte sich allmählich hierfür ein feststehender Typus ausgebildet. Der Textbeginn wird durch eine prachtvolle Initiale geziert, die entweder rein dekoratives Gepräge hat oder mit einer bildlichen Darstellung versehen ist. Über der Initiale, die nach oben meist in gleicher Höhe mit der ersten Textzeile abschließt, während sie nach unten mehrere Zeilen durchbricht, steht in kleiner, oft roter Schrift das »Incipit«. Von der Initiale aus rankt sich ein Ornament an der linken und oberen Seite des Schriftspiegels entlang, das sich häufig auch um die ganze Seite herumzieht und bisweilen den Charakter eines festen Rahmens hat. Die Entwicklung der spätmittelalterlichen Buchornamentik, die besonders in Frankreich, im burgundischen Niederland und in Italien eine hohe Blüte erlebte, hat leider bisher noch keine Gesamtdarstellung gefunden.

Statt der Initiale ist zwischen »Incipit« und Textbeginn auch mitunter noch eine andere kleine bildliche Darstellung eingeschoben.

Die Bildinitiale kann man in gewisser Hinsicht als den Vorläufer des späteren Titelholzschnittes be-

trachten; denn in ihr werden dieselben Themata dargestellt, die später beim Titelholzschnitt besonders beliebt sind: Widmungs- oder Magisterszenen, Darstellungen des schreibenden Autors, Wappen des Autors oder »Protektors«, oder eine Szene, die auf den Textbeginn oder Buchinhalt Bezug hat[12].

Der enge buchgewerbliche Anschluß der Frühdrucke an das Vorbild der spätmittelalterlichen Handschrift ist in bezug auf die Ausstattung der ersten Textseite besonders deutlich. Alle schmückenden Beigaben überließ man im gedruckten Buche der ersten beiden Jahrzehnte nach Erfindung der neuen Kunst zunächst noch dem Rubrikator und Miniator. Der Raum für Überschriften und Initialen blieb frei zur handschriftlichen Ergänzung, indem höchstens auf den Platz für die Initiale ein kleiner Buchstabe vorgedruckt wurde. Die große Zahl von Inkunabeln, die sich in dieser Weise erhalten haben, beweisen, daß man die Bücher ohne Schmuck in den Handel brachte und es dem Käufer überließ, sie dann nach eigenem Geschmack ausmalen zu lassen. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts war es keine Seltenheit, daß man in gedruckte Bücher auch Randornamente hineinmalen ließ[13], und sogar im späteren 16. Jahrhundert ließen sich manche Bücherliebhaber ihre Druckwerke noch so ausschmücken[14].

Das Bestreben, die handschriftlichen Zutaten auch durch mechanische Vervielfältigung zu ersetzen, beginnt jedoch schon sehr früh. Bereits in Gutenbergs 42zeiliger Bibel (H. 3031, Lpz. Kl. II,1) sind die Kapitelüberschriften teilweise in Rot gedruckt. – Das Mainzer Psalterium Fust & Schöffers von 1457 (H. 13479) ist mit prachtvollen Metallschnitt-Initialen in Blau- und Rotdruck geziert[15]. Dies blieb allerdings ein vereinzelter Versuch, die Initialen mechanisch wiederzugeben. Erst etwa seit 1472 verwendet dann *Günther Zainer* in *Augsburg* Holzschnitt-Initialen ständig als Buchschmuck. Gleichzeitig wird auch das Randornament erstmalig durch Holzschnitt übertragen. Am häufigsten werden diese zweischenkligen Ranken in Einblattkalendern angewendet, aber zur selben Zeit finden sie auch Eingang in das gedruckte Buch. Und hier tritt uns gleich eine greifbare, wenn auch leider nicht dem Namen nach bekannte Künstlerpersönlichkeit entgegen: der »Meister des Ulmer Boccaccio«[16].

Wie Ernst Weil zuerst erkannt hat, stammt die erste von Günther Zainer in Augsburg in seinem Heiligenleben vom 27. IV. 1472 (Schr. 4298, Bilderschm. II, 13) angewendete Holzschnittranke von diesem dann seit 1472/73 in Ulm tätigen Meister (Abb. 1). In zierlichen Spiralen rollt sich ein Pflanzenstengel mit stilisierten Blättern und Blumenknospen, von der Initiale ausgehend, an der linken Seite des Schriftspiegels auf. Die geringen Schraffierungen deuten an, daß er wohl noch zur Kolorierung bestimmt war.

Nach dem Weggange des Boccaccio-Meisters sind in Augsburg nur noch einige Ornamente von geringer Bedeutung geschnitten worden: Johann Bämler verwendet 1473 für seinen Belial (Schr. 4280) und für den Alexander (Schr. 3132) ein in Rot gedrucktes, filigranartiges, zweischenkliges Ornament, das durch eine gerade Linie gegen den Typensatz abgegrenzt ist, sich aber nach außen frei entwickelt (Abb. Bilderschm. III, 5 u. 25). – Auf der ersten Textseite seines Heiligenlebens von 1475 (Schr. 4300) stellt Bämler in wenig geschmackvoller Weise mehrere Ornamentstücke zusammen, deren Motive zum Teil auf den Boccaccio-Meister zurückgehen (Bilderschm. III, 230).

Die besten Ornamentleistungen der 1470er Jahre hat nun Ulm durch seinen »Boccaccio-Meister« aufzuweisen. Von einer Schöpfung zur andren tritt ein eminenter Fortschritt zutage: die vegetabilen Formen werden naturalistischer; prachtvoll gezeichnete Akelei- und Windenblüten wachsen aus dem Blätterwerk heraus[17]; in geschickter Weise fügt er die Wappen des Druckers und Druckortes in die Ranken ein[18]. Den in seiner ersten Augsburger Arbeit entstandenen Bruch bei der Ansatzstelle der Ranke an die Initiale sucht er zunächst dadurch zu umgehen, daß er das Ornament überhaupt von der Initiale löst. Das immer noch Unbefriedigende dieser Dar-

Hie hebt ſich an das ſumer teil der hepligen leben vnd tzů dem erſten von dem lieben hepligen lerer ſant ambroſio dem biſchoff



Sanctus ambroſius der was ein gůter hepliger man/ vñ hett got lieb/ vnd was tugentlich/ vnd was demůtig vnd weiß/ vñ was eyn gůtter lerer der hepligen geſchrifft/ vnd leget allen ſeynen fleyß dar auff/ das er gottes lob breyttet/ vnd hat die criſtenheyt wol gezyert mit månigen edlen nůtzen ſpruchen/ vnd iſt der vier lerer einer/ vnd was eines månes ſun von Rom/ vnd die weil er in der wiegẽ lag/ da kam ein groſſer ſchwarm der bynen auf das kind vnd bedackten im ſeyn antlutz alles/ vnd teten doch dem kynd keinen ſchaden Darnach fůren die bynen hoch auff inn die lufft/ das nam die leut alle wunder/ dā mit beweiſet got des kindes wirdikeit Das kind wůchs auff in groſſen tugenden Eines tages da was das kind ze kirchen vnd was ſein ſchweſter ouch da/ dā ſprach ſant Ambroſius dz ſein ſchweſter dem Biſchoff opfert nach gewonheit vnd in auff ſein hand kůſſet. Dā weiſſaget Sant Ambroſius als bald/ vnd ſprach Schweſter kůß mir mein hand ouch/ wann das můß ſein/ Da ſprach ſy/ hab deyn gemach/ wann ſye hyelt im die red für eyn kindheyt/ da ward es her nach war/ wann da er Biſchoff ward da kůſſet ſye im ſeyn hand Das lieb kind dz gieng ſchier gen ſchůl vñ lernet mit groſſer weißheit die hailigen geſchrift vñ hůt ſich all zeit vor ſünden/ vnd ward ſchier ein groſſer maiſter/ dz ward dem Keyſer geſaget/ der hyeß Valentinus/ der ſandt nach im/ vnd bat in das er inn dye Stat Limbriam kåme/ Da hůb er ſich auff vnd kam tzů Meylannd/ da wz zů der zeit ein krieg vō zweyen teilen/ das eyn waren criſten/ das ander teyl hyeſſen Arriani/ vnd waren ketzer/ den was ir biſchoff tod in der ſtat vñ wolt yegklicher teil eyn Biſchoff haben der irs geloubens wåre/ da was eyn krieg vnder in/ vnd vnder des kam ſāt Ambroſius dar tzů/ Da rüfft eyn kleynes kind mit lautter ſtymm Man ſol Ambroſium tzů eynem Biſchoff nemen/ da verſtůnden ſy ſich das es gottes will was vnd wurden gar fro. vnd veraynten ſich auff das wort dz ſy von dem kind hetten gehört/ vnd namen Sant Ambroſium mit frewden tzů eynem Biſchoff/ das was im gar leid vnd gerawe in gar ſer das er ye dar was kummen/ vnd be trachtet mit groſſem fleyß/ ob er des biſtums möcht ledig werden vnd gieng gar ſelten gen kirchen dar vmb das yemant ſpråche/ er wår gůt/ vnd tet ſam er böß wår vnd wa man im übel rede/ oder yemant leid tet So ſprach er man ſolt im noch mer tůn/ daran kert ſich das volck nit Er hyeß ouch

Abb. 1 Meister des Ulmer Boccaccio
(Augsburg 1471)

Cripturus igitur/ quibus fulgoribus mulieres claruerint inſignes/ a matre omniũ ſumpſiſſe exordium/ non apparebit indignum. Ea quippe vetuſtiſſima parens/ vti prima ſic magnificis fuit inſignis ſplendoribus. Nam non in hac erumnoſa miſeriarum valle/ in qua ad laborẽ ceteri mortales naſcimur/ pducta eſt/ nec eodem malleo aut incude etiã fabre fcta/ ſeu eiulans naſcendi crimen deflens/ aut inualida ceterorum ritu venit in vitam/ quinimo (qđ nemini vnq̃m alteri contigiſſe auditum eſt) cum iam ex limo terre rerum omnium faber optimus/ Adam manu cõpegiſſet ppria/ et ex agro cui poſtea Damaſcenus inditum nomen eſt/ in orto deliciarum tranſtuliſſet/ eum in ſoporem ſoluiſſet placitum/ artificio ſibi tm̃ cognito/ ex dormientis latẽ eduxit eandem ſui comporem/ et maturam viro/ et loci amenitate/ atq; factoris letabundã intuitu/ in mortalem/ et rerum dominam/ atq; vigilantis iam viri ſociam/ et ab eodẽ Euam etiam nominatam. Quid maius/ quid ſplendidius potuit vnq̃m cõtigiſſe naſcenti? Preterea hanc arbitrari poſſum? corporea formoſitate mirabilem quid enim dei digito fctm eſt/ qđ cetera non excedat pulcritudine. Et q̃muis formoſitas hec annoſitate perita ſit/ aut medio in etatis flore/ paruo egritudinis in pulſu lapſura/ tñ quia inter pcipuas dotes ſuas mulieres numerãt/ et plurimum ex ea glorie (mortalium in diſcreto iudicio) iam conſecute ſunt/ non ſuperflue inter claritates earum/ tanq̃m fulgor pcipuus et appoſita eſt/ et in ſequentibus apponenda veniet. Hec inſuper tam iure originis q̃m incolatus padiſi ciuis fcta/ et amicta ſplendore nobis incognito/ dum vna cum viro loci delicijs

Abb. 2 Meister des Ulmer Boccaccio
(Ulm 1473)

Er Durchlůchtigiſten Fürſtin vnd frowen frow Elienorp Hertzogin ze öſterrych etc ſyner genedigiſten frowẽ Erbůt ſich Hainricus Stainhöwel/ von Wyl an der wirm/ doctor in ertzny/ maiſter der ſüben künſt/ geſchworner artzt ze vlm/ willig zů allen vndertånigen dienſten. Durchlůchtigiſte Fürſtin. Als ich das vergangen iar vmb merklich vrſach/ nit anhaimſch/ vñ vil nach der ſorgen ze ertznyen gar entladen was/ gedacht ich myne zyt nit gar můſſige ze vertryben/ Vnd nam für mich/ ze lob vnd er/ dynen genåden/ vnd allen frowen Zetütſchende/ das bůchlin Johannis boccacy/ von den ſünrychen erlůchten wyben/ die von den alten Cronikſchribern/ vm̃ ir ſunderlich beginnen/ in öwige gedechnüß ſynd geſeczt/ Doch vngelych/ wañ etlich durch ire ſünryche gůte werk vñ geſchichten/ darum/ dz wyplichs geſchlecht/ den ſelbẽ nåchfolgig ſyn wölle. Etlich durch ir ſchantlich miſſztůn geſeczet werdẽ/ ire getaten ze ſchůhen. Als ich aber/ in mir ſelbs vor betrachtet het/ diſes bůchlin an dyne genåd zekeren/ damit/ es by mir nit verlåge/ Sunder mit hilff günſtliches gelaites/ ſicherer in die welt wandeln vnd gemainer ſyn möchte/ ſyd gůtte ding (als Ariſtotiles ſchrybt) ie gemainer ie beſſer werden/ vñ ich öch fand das weder Fürſten noch herren/ ſonder ſo es allain vō frowen ſagt/ ainer erkantlichẽ aller ſachen/ gotfürchtigẽ/ gerechtẽ richterin zeſendẽ ſyn/ hab ich dich durchlůchtigiſte fürſtin vß gemainẽ rům/ ain ſölliche erkenner/ vñ ain liebhaberin aller gůter künſt vñ künſtner

Abb. 3 Meister des Ulmer Boccaccio
(Ulm 1473)



Hier heefft ſich an dat boich vnd levẽ deſ hoich vernoẽ dẽ fabeldichters Eſopi vyſſ greickſcher tzügẽ in latyn geſatzt Ouch etliche and fabelẽ als Auiãi ouch Doligani Adulphi vnd etliche ſchympredc Pogij durch Rimicũ vyſſ greickſcher tzungen. in latijn ghemacht. vñ vort vã dẽ erwerdigẽ doctoer jn d godheit broď juliaen vã ſct Auguſtinus ordẽ vyſſ dẽ latijn in fråſſoes. vñ vort vã doctore Hẽrico ſteinhoeuel ſlecht in duydſch ghſetzt tzo erẽ dẽ hoech wirdigẽ furſtẽ vnd heren her Sigmonde hertzogẽ tzo oeſterich etzliche ergetzlicheit ader kurtzwijl dae vyſſ tzo ontfågẽ die dae nutzlich iſt. ſo ſi verſtentlich werdẽ geleſen Alſo wer dit boich leſẽ wil der ſal niet anſeyn de fabelẽ noch ſchymprede. mer die guede leren dae inne begriffen flijſlichen mercken/ gue de ſeden vñ doegẽte tzo leren vnd boeſe dinge tzo ſchuwẽ Wer euer dit boich alleyn vmb der fabelen wille leſẽ wil/ der en brẽget nyet me daevan/ dan der haen van dẽ edelen ſteyn. do he lieuer eyn gerſten korn gevondẽ hedde als Eſopus in ſinẽ fabelen leret.

So ich nu van den fabelen Eſopi anheuen vnd ſagen wil/ ſo iſt eirſt zo mercken wat eyn fabel ghenãt ſi/ Dairvm ſo wiſſe dat die poetẽ dẽ namen fabell van dẽ latijnſchẽ worde fando hãnt ghenomen/ want fabelen dat ſint vngeſcheene ding/ vnd alleyn myt worden gedichte dinck vñ ſint dair vmb ghedicht dat men durch gedichte word der vnuernunftiger ghedierte vnder eyn ander/ eyn exẽpel deſſ weſens vnd ſeden der menſchẽ/ werde erkennet.

Hier hefft an dat leuen Eſopi

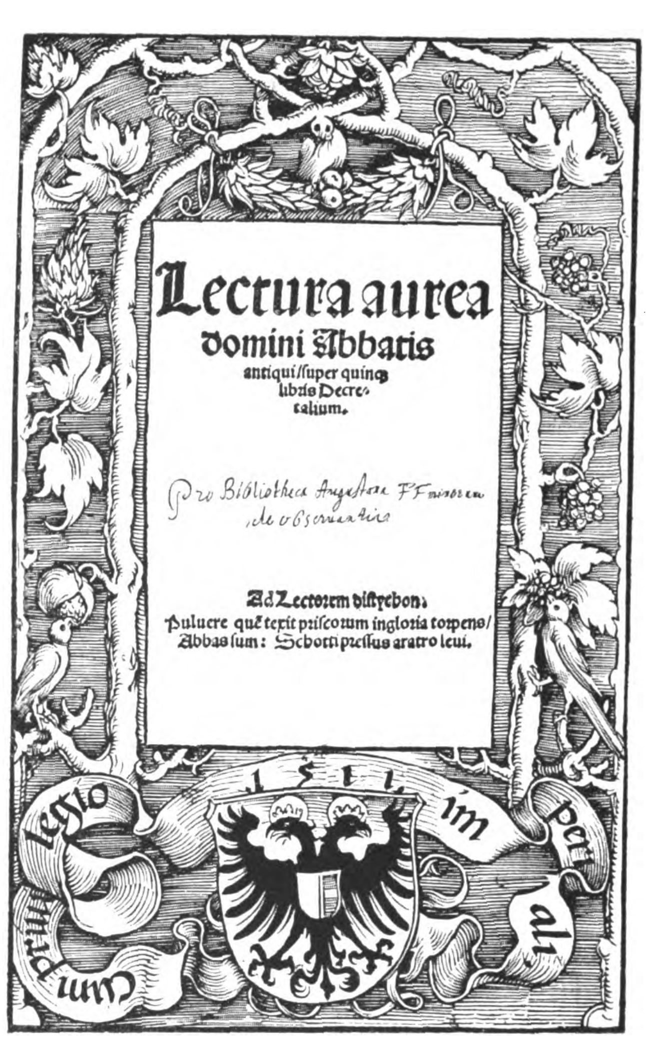
Eſopus is altzijt ſyns leuens cloeck verſtendich vñ ouerfluiſſich tzo der lerung gheweeſt/ doch vngelückich/ eyn eygbener knecht vyſſ eyner ſtat gehei/ ſchẽ Ammoneolis bi troien ghelegen ghebozen/ vñ was vnder allen anderẽ menſchẽ vã geſtalt der ongeſtalte vñ miſmachſte. wãt he hadde eynẽ groiſſẽ kop/ eyn groſſ angeſicht/ lang kynbacken/ ſpitze ougen/ kurtzen hals/ widen buych/ groue beyn/ breide voeſſe/ vñ al ſo ſeer miſtalt/ dat id nyet waill zo ſchriuẽ en ſteet/ vnde dat altre boeſte was dat he ſtum was vñ kund nyet ſprechen. nyet te myn ſo was he doch cloeck vñ verſtẽdich in ſchrifften vnd fabelen die ghenoechlich waren/ Ouch volbracht he durch wijſẽ vnd bi tzeichenẽ Allet wat eme beuolen wart wie waill he nyet ſprechen kunde.

Vnd wãt ſyn here yn tzo burgerlichen wercken vnnutzlich erkante ſo ſand he ien in dat velt in dẽ acker tzo arbeiden Vnd op eyn dach

Abb. 4 Ornamente aus der Offizin des Heinrich Knoblochtzer in Straßburg (1482)



Abb. 5 Erhard Reuwich: Einleitungsholzschnitt zu Bernhard von Breydenbachs „Reise nach Jerusalem.“ Mainz 1486



Lectura aurea
domini Abbatis
antiqui super quinque
libros Decre-
talium.

Ad Lectorem distichon:
Pulvere que terit priscorum inglotia torpens/
Abbas sum: Schotti pressus aratro levi.

Abb. 6 Hans Baldung: Titelrahmen für Johann Schott, Straßburg 1510

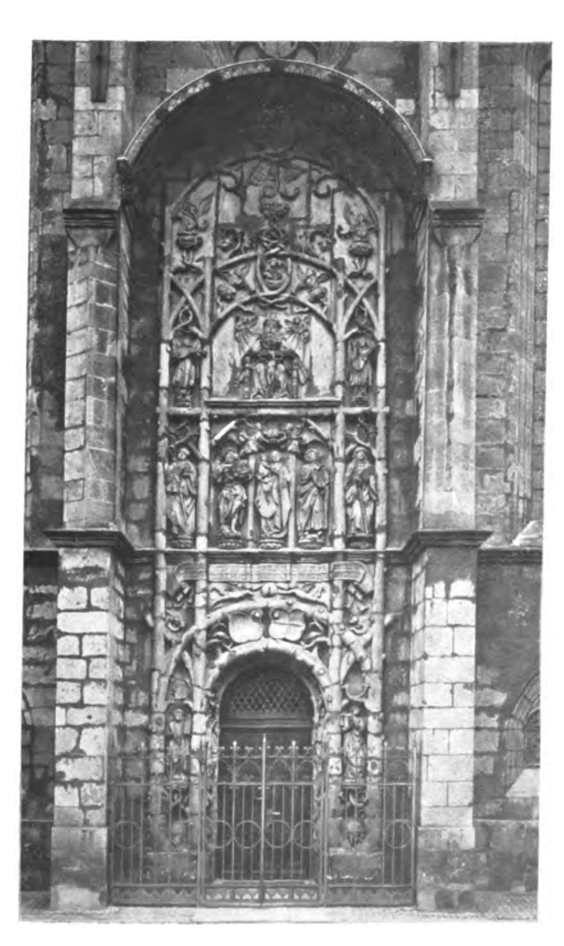


Abb. 7 Nordportal der Chemnitzer Schloßkirche



OPVSCVLA MA
XENTII IOHAN
NIS SERVI DEI
THEOLOGI
ANTIQVI.

Abb. 8 Hans Baldung: Titelrahmen aus einem Druck des Thomas Anshelm, Hagenau 1520

stellung beseitigt er dann bei seinen nächsten beiden Arbeiten[19, 20] dadurch, daß er an der Bruchstelle eine kniende menschliche Gestalt einfügt, die nun einen prachtvollen Übergang von der oberen zur linksseitigen Ranke bildet*. Der Höhepunkt wird dann erreicht in den beiden Ornamentleisten von Boccaccios Buch über die berühmten Frauen von 1473, nach dem wir den Meister benennen[21]. Er kehrt wieder dazu zurück, die Ranke mit der Initiale zu verbinden, löst aber dieses Problem nun in einer so genialen Weise, wie es wohl in der Buchornamentik aller Zeiten einzigartig dasteht, indem er zugleich das Ornament zum Schauplatz einer den Text illustrierenden Handlung macht. Bei dem ersten Kapitel, das von Eva handelt, hat die Initiale S zugleich die Funktion der Schlange aus dem Paradiese (Abb. 2). Ihr Hals schlingt sich um die Spitze des links neben dem Text stehenden Baumes. Sie endigt in einem gekrönten weiblichen Köpfchen mit einem Apfel im Munde, nach dem die etwas tiefer stehende Eva greift. Diese reicht mit der anderen Hand dem ganz unten auf einer Ranke stehenden Adam einen zweiten Apfel. Nach oben endet der Schlangenkörper in eine Pflanzenranke, aus der die Büsten der sieben personifizierten Todsünden gleichsam wie Giftblumen herausblühen.

Während bei diesem Ornament die Verbindung von der seitlichen zur oberen Leiste durch die Spiralwindung der Schlangeninitiale vollzogen wird, erreicht er den Übergang bei dem anderen Ornament, das die Widmungsvorrede des Steinhöwels an die Herzogin Eleonore von Österreich schmückt, durch eine beinahe geometrische Konstruktion (Abb. 3). Links oben befindet sich die Initiale D mit einem Engel und dem Wappen von Reutlingen im Innern, der Vaterstadt des Übersetzers und Druckers. Die aus dem Schriftspiegel ausgesparte Ecke füllt die Halbfigur eines auf dem Kopf stehenden Engels aus, der mit beiden Händen die Initiale von rechts unten stützt. Seine Flügel bilden einen zu der Aussparung des Druckspiegels parallel verlaufenden rechten Winkel. Zieht man zu diesem rechten Winkel die Diagonale, so trifft man senkrecht auf eine andre Diagonale, die durch zwei weitere Engelhalbfiguren bestimmt wird. Der eine stützt mit der rechten Hand die Initiale von rechts oben. Er bildet den Übergang zu der oberen Leiste, indem er mit der Linken in das Ornament hineingreift und dort den österreichischen Bindenschild hält. Der andre stützt mit der linken Hand die Initiale von links unten und bildet den Übergang zur Seitenleiste, indem er mit der rechten nach dem im Rankenwerk befindlichen österreichischen Lerchenwappen greift. Man muß das Blatt im Kreis herumdrehen, um sich über die funktionelle Bedeutung der drei Engel vollkommen klar zu werden. Nach beiden Seiten endigt die Ranke in ähnliches Blatt- und Blumenwerk wie die bisher besprochenen auch.

Das Ulmer und Augsburger Ornament der 1470er Jahre hat nicht die Bedeutung einer den Text fest umgrenzenden Rahmenleiste wie das gleichzeitige italienische Buchornament. Bei aller Stilisierung ist es ein den geschlossenen Typensatz ganz frei umspielendes Gebilde, das sich von einem festen Angelpunkte aus in scheinbar regellosen Windungen weiter entwickelt. In der Einzelform seiner Blätter zeigt es eine deutliche Verwandtschaft mit den Elementen der gleichzeitigen gotischen Bauornamentik, den Krabben und Kreuzblumen.

Der erste Drucker, der die Anfangsseiten seiner Bücher vollständig mit Bordüren umrahmte, ist *Heinrich Knoblochtzer* in Straßburg[22]. Durch das Aufgeben der Verbindung mit der Initiale, das ja hauptsächlich auch aus rein praktischen Gründen erfolgte, bekommt das Ornament einen gänzlich anderen Charakter (Abb. 4). Statt des allmählichen Abschwellens von einem verstärkten Knotenpunkte aus entsteht jetzt eine in ihrem äußeren Umriß vollkommen gleichmäßige, rechteckige Umrahmung des Satzspie-

* Die beiden Ranken Nr. 19 und 20 sind zwar erst für Drucke verwendet, die *nach* dem Boccaccio erschienen sind, sind aber m. E. entwicklungsgeschichtlich vor diesem einzureihen, oder zum mindesten gleichzeitig mit den Illustrationen des B. entstanden.

gels, bei der es weder Anfang noch Ende gibt. Wenn auch die Umrahmungslinien selbst noch fehlen, so sind doch die äußeren Blätter und die eingefügten Tiere so angeordnet, daß sie gewissermaßen die Funktion des Randbildens haben. Knoblochtzer verwendet zunächst 1478 eine zweischenklige Ranke[23], dann seit 1482 zwei verschiedene Foliobordüren, die aus je vier Leisten bestehen[24, 25] und schließlich noch eine Quartumrahmung von vier Leisten[26]. Sie stammen sämtlich von ein und demselben Künstler. Die Pflanzenstengel sind dünner geworden als bei dem Boccaccio-Meister, Blätter spärlicher angewendet. Bei der Leiste 24 sind die Blumen besonders groß und schön ausgeführt, zum Teil stark stilisiert, zum Teil noch deutlich in ihrer Naturform als Kornblume, Akelei, Rittersporn usw. erkennbar. Sie sind alle nach innen zugewendet und bilden die Mittelachse jeder Leiste. Die Bordüre 25 hat mehr den Charakter einer Linienphantasie, die Naturformen sind hier noch stärker reduziert. In den Einzelmotiven ist eine Anlehnung an die französisch-burgundischen Drôlerien spürbar: Auf den Pflanzenstengeln wiegen sich kleine Vögel, deren Hälse und Schwänze den Windungen des Ornaments angepaßt sind; aus den Blumenkelchen sprießen menschliche Köpfe heraus; in der Leiste 24 ist rechts unten ein Knabe in der für die Zeit um 1480 so charakteristischen »Tanzstellung« (man vergleiche die berühmten Maruskatänzer des Erasmus Grasser im Alten Rathaus zu München) eingefügt, dessen verschränkte Füße den Übergang von der rechten zur unteren Leiste vermitteln. Als besonders reizvolles Motiv sei noch auf die große runde Knospe (in derselben Umrahmung unten links) hingewiesen, aus der oben drei winzige Vogelköpfchen herausgucken (Abb. 4).

Von einem dem Geiste nach verwandten, aber im zeichnerischen Können weit überlegenerem und im Technischen fortgeschrittenerem Meister stammen die Buchornamente, die Conrad Fyner in Urach um 1480 verwendet[27,28]. Der rahmenartige Charakter ist derselbe wie bei den Knoblochtzerschen Bordüren. Aber die Pflanzenstengel sind noch viel zarter und zierlicher, oft bis zur Dünne einer Haarlinie. Das Blattwerk, in dem Vögel sitzen und kleine Käfer krabbeln, hat die Form ganz fein ausgezahnten Distelgestrüpps; die großen Blumen fehlen.

Von dieser Art des Ornamentes ist es nur ein Schritt bis zu der von Randlinien festbegrenzten Ornament-*Leiste*. Als Abschluß beim Kupferstich und Einzelholzschnitt kannte man sie schon länger; als Umrandung eines Druckschriftspiegels tritt sie zuerst in der Kölner Bibel auf (um 1478), und zwar zu Beginn der Vorrede, der Genesis, des Matthäus-Evangeliums und der Apokalypse[29]. Die linke und die obere Leiste bestehen aus einem Stück. Vielleicht gedachte man sie in ähnlicher Weise zu verwenden wie die früher üblichen zweischenkligen Ranken. Für die rechte und untere Seite sind je zwei verschiedene Leisten in doppelter Breite abwechselnd verwendet. Das Grundgerüst des Ornamentes bildet wie bei den bisher betrachteten Arbeiten eine spiralförmige Ranke, die hier entsprechend der großen Dimension den Charakter eines Baumastes hat. Die übrige Fläche ist von Blattwerk ausgefüllt, in dem sich zahlreiche Figurengruppen genrehaften Charakters tummeln: oben wird ein Hase von Hund und Jäger verfolgt, links steigt ein Bauer mit einer Gans im Tragkorb aufwärts, rechts tanzt ein bärtiger Gaukler nach der Musik eines vor ihm sitzenden Dudelsackpfeifers usw. Unbekümmert um den Inhalt des zu schmückenden Buches hat der Künstler seine Phantasie spielen lassen. Es kommt hier dieselbe Vorliebe des nordischen Menschen für die Dinge des täglichen Lebens zum Ausdruck, die an den Chorstühlen, den äußeren Bekrönungen der Kirchenwände, an den Türmen und Strebepfeilern allerhand profane und sogar obszöne Dinge plastisch darstellte. Einzig und allein in der einen unteren Leiste wird die Beziehung zu dem religiösen Inhalt ausgesprochen: In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde vor einem Stallgemäuer, von rechts und links nahen die Könige aus dem Morgenlande mit ihrem Gefolge zur Anbetung. Als seitlicher Abschluß dient je ein Schildhalter, der rechte mit dem Wappen von Köln.

Es ist hier zum ersten Male eine in Holz geschnittene Bildszene als Textumrahmung im gedruckten Buche verwendet und damit der erste Vorläufer der im frühen 16. Jahrhundert so beliebten Szenenrahmen der Titelblätter gegeben. – Ebenso wie die Holzschnitte der Kölner Bibel[30] verrät auch ihr Ornament deutlich seine Herkunft aus dem niederländisch-französischen Kunstkreis. Ein direktes Vorbild dafür ist zwar bis jetzt noch nicht nachgewiesen, aber man braucht bloß die Umrahmungen des 1488 in Paris von Pierre le Rouge gedruckten Werkes »La mer des histoires[31]« zum Vergleich heranzuziehen, um denselben Schulzusammenhang zu erkennen.

Der französische Einfluß in der Buchornamentik macht sich auch noch an einem anderen Orte Deutschlands geltend, nämlich in Basel. Johann von Amerbach hatte Anfang der 1470er Jahre in Paris studiert[32] und brachte von dort eine Vorliebe für prachtvoll geschmückte kleine Gebetbücher mit heim, deren Herstellung ja in Frankreich und Burgund seit dem 14. Jahrhundert in hoher Blüte stand. Zwar gab es zur Zeit von Amerbachs Pariser Aufenthalt noch keine gedruckten »Livres d'heures«, aber es ist anzunehmen, daß er auch von Basel aus noch in Beziehungen zu Paris gestanden hat.

Seit etwa 1485 geben die Pariser Drucker Antoine Verard, Philippe Pichouchet, Jean du Pré, Pierre le Rouge und andre zahlreiche Gebetbücher heraus, deren Seiten mit zierlichen Holz- oder Metallschnittleisten eingerahmt sind. Nach ihrem Vorbild druckte nun Johann von Amerbach um 1489 das »Horologium« des Bertoldus (Schr. 3442). Sowohl die Holzschnitte, wie die Textseiten sind mit Bordüren eingefaßt, die von innen und außen durch Linien umrandet sind. Blatt- und Rankenwerk, belebt durch Tiere und Jagddarstellungen, durch musizierende Engel und heilige Vorgänge füllt diesen eingezäunten Raum vollständig aus, ohne den Rand zu übersteigen. In dem erwähnten Pariser Druck von 1488, »La mer des histoires«, sind in Band II fol. LXX ff. die kleinen Holzschnitte zum Leben Jesu mit zierlichen Leisten umgeben, die Pierre le Rouge dann auch für seine Livres d'heures verwendete[33]. Sie scheinen die direkte Vorlage für die Baseler Leisten zu sein.

An die Ausgaben Amerbachs schließen sich dann alle weiteren in Deutschland gedruckten Gebetbücher dieser Art mit ihren Textumrahmungen an, die als eine der Vorstufen zu den Titelbordüren des 16. Jahrhunderts anzusehen sind.

Außer diesen Textumrahmungen entwickelt sich in Deutschland noch eine besondere Art des Ornamentes als seitlicher und oberer Abschluß von Holzschnitten, dessen direkte Weiterwirkung bis in das 16. Jahrhundert besonders deutlich ist.

Der Einleitungsholzschnitt von Bernhard v. Breydenbachs »Reise nach Jerusalem«, Mainz 1486 (Reg. 77), der ebenso wie die übrigen Illustrationen dieses Buches von dem Utrechter Erhard Reuwich gezeichnet ist, wird beiderseits durch eine schlanke gotische Säule abgeschlossen (Abb. 5). Um diese schlingen sich spiralförmige Dornenranken, die sich oben von der Säule lösen und nach der Mitte zu in ein dichtes Dornengestrüpp verästeln, das also gewissermaßen eine lebende Pflanzenarkade bildet. In diesem Astgewirr tummeln sich nackte Kindergestalten, die nach den Rosen und Früchten haschen oder sich in den kühnsten Stellungen auf den Zweigen schaukeln. Sie haben innerhalb des Ornamentes die gleiche Funktion wie die Vögel und Käfer der Drôlerien, sind aber in ihrer anatomisch richtigen Wiedergabe und plastischen Körpermodellierung doch ohne italienische Eindrücke undenkbar. Trotz der rein nordischen Umgebung ist ihre Verwandtschaft mit den Putten des Südens, die der Künstler ja bei seinem Aufenthalt in Venedig kennengelernt haben muß, deutlich zu spüren.

Diese Astwerkumrahmung kopierte Wolgemut in etwas vergröberter Form auf seinem Einleitungsholzschnitt zu Schedels Weltchronik, dessen 1490 datierte Vorzeichnung erhalten ist (Reg. 105). – Eine ähnliche Einfassung hat auch der Einleitungsholzschnitt zu Friedrich Riederers »Spiegel der Rhetorik«[34], Freiburg i. Br. 1493, nur befinden sich statt

der italienischen Putti hier nordische »wilde Männer« im Geäst.

Im Geiste der neuen Zeit verändert, wird dies Motiv dann von Dürer wieder aufgenommen. Das Widmungsbild der »Quatuor libri amorum« des Conrad Celtis, Nürnberg 1502, ist oval mit Pflanzenornament eingerahmt. Von einem Wappen unten in der Mitte wachsen nach beiden Seiten von Bändern umschlungene Rebstöcke empor, aus denen oben je drei Baumäste hervorkommen, die sich dann wieder nach der Mitte zu verschlingen. Diese obere Hälfte ist zweifellos in Erinnerung an die vorher besprochenen Arbeiten entstanden, jedoch ist an Stelle des unentwirrbaren Gestrüpps ein klares, durchsichtiges Gitter getreten, in dem zwei geflügelte Putti stehen.

Hier knüpft dann zehn Jahre später Hans Baldung mit seinen Titelumrahmungen an. An Stelle des Holzschnittbildes ist das Schriftfeld für den Titel getreten, die Umrahmung selbst wird durch Randlinien innen und außen klar abgegrenzt. Den älteren Werken am verwandtesten ist die erste Tiergartenbordüre von 1511 (Reg. 5) und die Umrahmung mit den von Putten geneckten wilden Männern von 1513 (Reg. 1). Die Umrißlinien sind weiter vereinfacht: Beiderseits ein mächtiger Baumstamm mit nur wenigen großen Ästen. Oben wird die Verbindung durch eine Astgabel hergestellt, unten sind bei der einen Bordüre eine Menge Tiere zusammengepfercht (als Versinnbildlichung der Offizin Becks im Hause »Zum Tiergarten«), bei der andren befindet sich in der Mitte das kaiserliche Wappen und ein verschlungnes Spruchband mit der Inschrift »Cum privilegio imperiale«.

Im Sinne renaissancemäßiger Struktur noch fortgeschrittner sind die beiden schon 1510 vorkommenden Titelrahmen Baldungs. Bei dem einen (Reg. 2) neigen sich die fast ästelosen Bäume oben zu einer Arkade zusammen, und entsprechend ist auch das Schriftfeld halbrund abgeschlossen. Die Stämme sind mit der im Dürerkreis so beliebten Weinrebe umrankt. Der an einer Traube pickende Vogel mit dem langen Hals ist in ganz ähnlicher Form auf dem Celtis-Widmungsbild vorhanden.

Die andere Umrahmung (Reg. 3) hat auf jeder Seite *zwei* Baumstämme aus denen auf der linken Seite Hopfen, auf der rechten Weintrauben hervorsprießen (Abb. 6). Die beiden inneren Baumstämme sind unten perspektivisch etwas zurückgesetzt, oben werden sie jedoch bei der gegenseitigen Verschlingung wieder in eine Ebene mit den äußeren gerückt. Die beiden nach den Früchten pickenden Vögel kommen in ähnlicher Weise schon in den Ornamenten Knoblochtzers vor. Oben verwendet Baldung zur Füllung des von den Bäumen gebildeten Bogens ein italienisches Motiv: ein Feston mit Granatäpfeln, auf dem eine Eule sitzt.

Das spätgotische Astwerk ist also zu einem gesetzmäßigen, tektonischen Gebilde geworden, das durch den oberen Rundbogenabschluß einen beinahe portalartigen Charakter bekommen hat. Es sei hier darauf hingewiesen, daß auf einigen Blättern von Dürers Marienleben (B. 79, 82, 86) die Portale mit ähnlichen Einfassungen versehen sind (zwei parallel laufende Rundstäbe mit verschlungenem Geäst dazwischen). Und sogar in der Bauornamentik selbst tritt dieses Motiv auf: Die nördliche Tür der Chemnitzer Schloßkirche (1525) hat ein solches rundbogig abgeschlossenes Gerüst von parallel laufenden rohen Stämmen als Wanddekoration (Abb. 7).

Den letzten Schritt zur »Architektonisierung« dieser Art der Titelumrahmung tat Baldung dann durch Einführung wirklicher Säulen an Stelle der Bäume auf einem, so viel ich sehe, bisher noch nirgends erwähnten Blatte (Reg. 4, Abb. 8). Über dem halbrund geschlossenen Schriftfeld, das unten auf den Säulenwulsten zu stehen scheint, ist in der Mitte ein Feston befestigt, dessen herunterhängende Enden von zwei auf den Säulen knienden nackten Knaben gehalten werden. Unten hocken zwischen den Säulen zwei ebensolche Putten, die mit einem Bären spielen.

Zu einer grundsätzlich andren Lösung, trotz des gleichen Ausgangspunktes, kommt Baldung bei seinen beiden Tiergartenbordüren von 1514 und 1523. Die eine (Reg. 6, Abb. 9) hat das gleiche Grundgerüst wie die Umrahmung (Reg. 3) von 1510. Aus den

Von der Freyhayt
Aines Christen
menschen.
Martinus Luther
Vuittenbergae
Anno domini.
1520

Abb. 9 Hans Baldung: Zweite Tiergartenbordüre. R. Beck, Straßburg 1514.

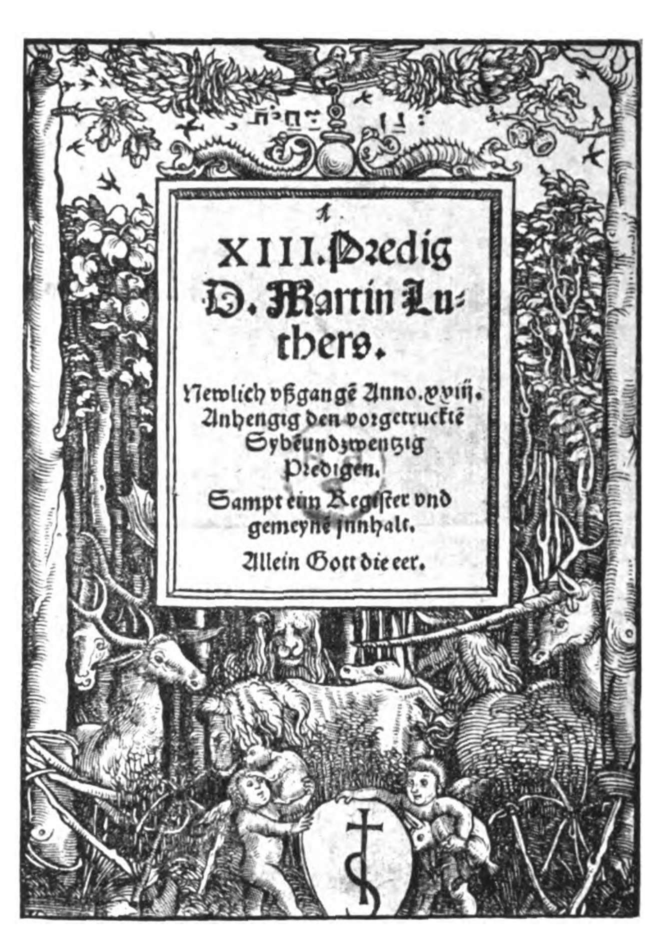


Abb. 10 Hans Baldung: Dritte Tiergartenbordüre. Joh. Schott, Straßburg (1523)



Abb. 11 Wolgemut-Werkstatt: Xylographischer Registertitel zu Schedels Weltchronik, Nürnberg 1493. Anton Koberger.

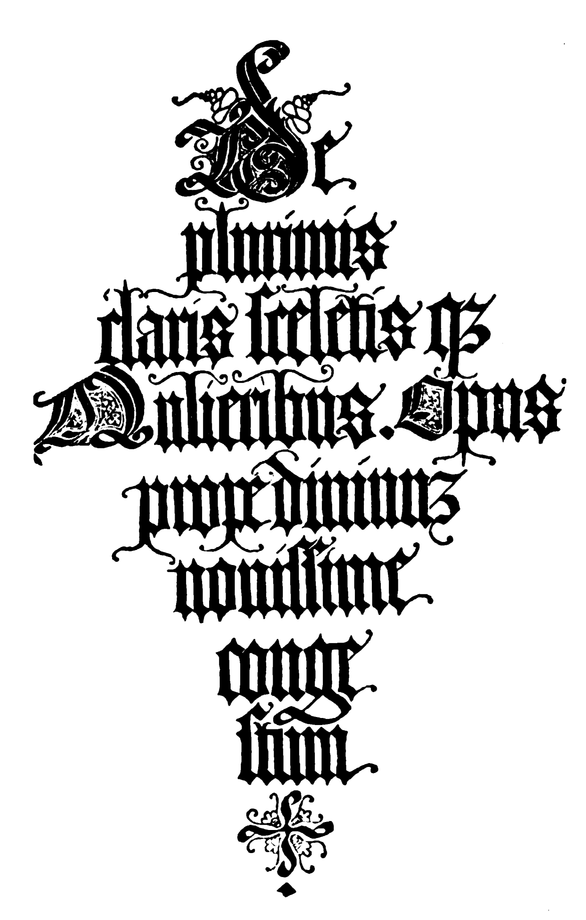


Abb. 12 Xylographische Titel aus der Offizin von Rorssi, Ferrara. 1497

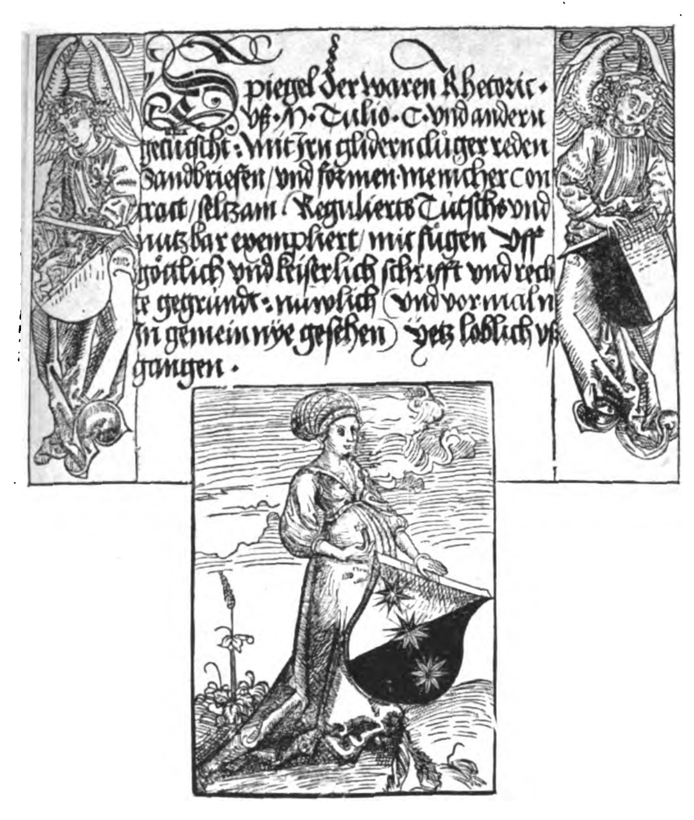


Abb. 13 Titelblatt aus der Offizin von Friedrich Riederer, Freiburg i. B. 1493. (Dürer zugeschrieben)



Abb. 14 Erhard Altdorfer: Xylographischer Titel aus der Niederdeutschen Bibel, Lübeck 1533

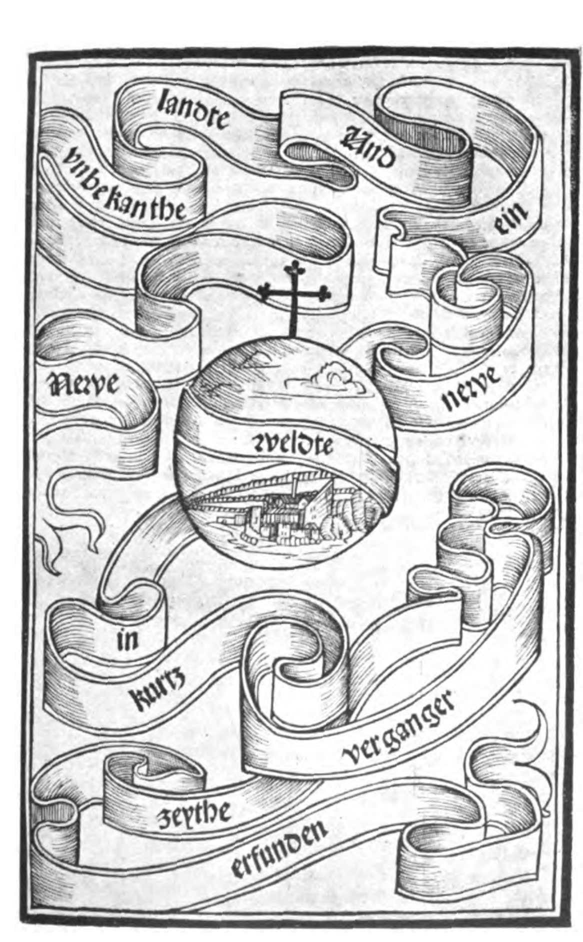


Abb. 15 Titelholzschnitt aus der Offizin von Georg Stuchs, Nürnberg 1508



Abb. 16 Hans Burkmair: Titelholzschnitt für die Offizin von Johann Miller, Augsburg 1515



vier Baumstämmen sind Pfosten einer offenen Laube geworden, die mit einem Stabgitter überdeckt ist, und an deren Rückwand sich das Schriftfeld für den Titel befindet. Es ist eine perspektivische Wirkung erstrebt, die Fläche vollkommen überwunden. An Stelle der rahmenden Baumstämme ist eine wirkliche Landschaft getreten. In dem ansteigenden Vordergrund liegen zwischen den Pfosten der Laube Hirsche, Hasen, Bären, Löwen usw., und zu den beiden Seiten des Schriftfeldes blickt man hinaus in einen Wald.

Noch weit bildmäßiger ist die Wirkung der Bordüre von 1523 (Reg. 7, Abb. 10). Während er bei der zehn Jahre älteren Arbeit die zahlreichen Tiere auf einem ansteigenden Gelände verteilte, hat er sie jetzt in einer Ebene vor der dunklen Folie des Waldes in kühnen Überschneidungen dicht zusammengedrängt. Die ganze Komposition wird begrenzt von zwei kahlen Baumstämmen, die bis an die oberen Einfassungslinien hinanreichen. Ihre Äste sind durch ein Blätterfeston verbunden, an dem die auf ihrer Oberleiste mit zwei kleinen Seedrachen und einer Kugel verzierte Schrifttafel hängt. Der Fortschritt in der Wiedergabe ruhender und bewegter Tierleiber von der ersten primitiven Tiergartenbordüre von 1511 bis zu dieser letzten von 1523 ist ganz erstaunlich. Das Thema findet dann seine vollendetste Ausprägung in Baldungs bekannten drei Einzelholzschnitten der »Pferde im Walde« von 1534 (B. 56, 57, 58).

3. DER EINLEITUNGS- UND TITELHOLZSCHNITT

Nach diesem Vorausblick in das 16. Jahrhundert ist es notwendig, noch einmal an den Beginn der Entwicklung zurückzukehren; denn die Randornamentik ist nicht der einzige Vorläufer des Titelblattes. Neben den dekorativen Schmuck des Buchanfanges tritt noch der illustrative. Da die Bücher des 15. Jahrhunderts meist ungebunden in den Handel gebracht wurden, pflegten die Drucker das erste Blatt vollständig leer zu lassen, um den Textbeginn vor Beschädigung zu schützen. (In der heutigen buchgewerblichen Sprache bezeichnet man dies mit dem sehr zutreffenden Namen »Schmutztitel«.)

Es war ein glücklicher und für die folgende Entwicklung fruchtbarer Gedanke, die Rückseite dieses leeren Blattes mit einem ganzseitigen Einleitungsholzschnitt zu versehen. Beim Aufschlagen des ersten Blattes eines solchen Buches hat man also vor sich links eine bildliche Darstellung, die entweder auf das erste Kapitel oder auf den gesamten Buchinhalt Bezug nimmt, rechts das »Incipit« und den Textbeginn, eventuell mit Initiale und Randornament.

Schon das erste illustrierte Druckwerk überhaupt, das von Albrecht Pfister in Bamberg um 1460 gedruckte Streitgespräch des »Ackermanns aus Böhmen« mit dem Tode weist einen solchen Einleitungsholzschnitt auf[35]. In einem Saal thront in der Mitte der Tod, rechts liegt die tote Frau im Sarg, links steht der Witwer, der die Linke beschwörend erhebt und mit der Rechten auf sein verwaistes Söhnchen zeigt. Es ist eine einfache Umrißzeichnung, die Gesichter und Gliedmaßen sind plump und ungeschickt, die Perspektive ist falsch, und doch ist dieses Blatt vielleicht gerade durch seine Primitivität eine vollendete Leistung im Sinne wahrer Illustration. Das Auge wird durch kein überflüssiges Beiwerk abgelenkt; der Inhalt dieses gewaltigsten deutschen Prosawerkes des ausgehenden Mittelalters wird durch wenige Striche und eine klare Komposition wiedergegeben. Von den Titelbildern der zahlreichen späteren Ausgaben dieses Buches hat keins diese Ausdruckskraft wieder erreicht.

Zehn Jahre lang blieb das Vorbild Pfisters, gedruckte Bücher mit Holzschnitten zu schmücken, ohne Nachahmung. Dann tritt um 1470 in Augsburg Günther Zainer auf den Plan, und ihm folgen die

andren Augsburger Drucker Johann Bämler, Anton Sorg, Hans Schönsperger usw. Von diesen wurde der Einleitungsholzschnitt besonders gepflegt. Hauptsächlich die für das ungelehrte Volk bestimmten Druckwerke in deutscher Sprache (der Schwabenspiegel, deutsche Plenarien, Niders Goldene Harfen, die Historie vom großen Alexander, die sieben weisen Meister, die Geschichte von Trojas Zerstörung, die Kaiserchronik, das Volksbuch von Melusine u. a.) sind mit solchen, die Kauflust anreizenden Titelbildern geschmückt. – Für die stilistische Entwicklung des deutschen Holzschnittes ist die Augsburger Produktion von geringer Bedeutung, aber in der Geschichte des Buches spielt sie eine ganz besondere Rolle. Unter teilweiser Anlehnung an die Handschriftenillustration und unter Angleichung an inhaltlich oder formal verwandte Schemata der kirchlichen Kunst wird für einzelne Bücher und Büchergruppen ein feststehender Bildtypus des Einleitungs- oder Titelholzschnittes ausgebildet, der bis in das 16. Jahrhundert hinein seine Geltung behält. Es sei hier nur auf das »Kaiser- und Kurfürstenbild« von Günther Zainers »Schwabenspiegel«[36] hingewiesen, das nicht nur als Vorbild für die Titelblätter vieler Rechtsbücher der folgenden Zeit diente, sondern auch das Schema für zahlreiche Buchwidmungsbilder abgab.

Bei den mit einem Register beginnenden Büchern folgt der Einleitungsholzschnitt stets hinter diesem, auf dem Blatte, das sich dem Textanfang gegenüber befindet. Besteht ein Buch aus mehreren Hauptteilen, so pflegt man jedem einzelnen einen besonderen Einleitungsholzschnitt zu geben. So hat z. B. Conrad v. Megenbergs »Buch der Natur«[37] und der »Seelentrost« (Auslegung der 10 Gebote)[38] zu Anfang jedes Kapitels einen ganzseitigen Einleitungsholzschnitt.

Während die illustrierten Bücher der Augsburger Pressen fast sämtlich mit einem Einleitungsholzschnitt beginnen, fand diese Sitte in Ulm keine Nachahmung. Als einziges Buch der 1470er Jahre hat Johann Zainers »Äsop«[39] ein solches Titelbild auf der Rückseite des ersten Blattes: der Fabeldichter selbst in ganzer Figur, umgeben von den Emblemen seiner Fabeln. Dieses Blatt wurde dann in fast allen späteren Ausgaben nicht nur Deutschlands, sondern auch des Auslandes kopiert.

Im nächsten Jahrzehnt wird in Ulm durch Johann v. Arnsheim[40] der ganzseitige Buchholzschnitt eingeführt, jedoch beschränkt sich dieser nicht auf die Buch- und Kapitelanfänge wie in Augsburg.

Der bedeutendste deutsche Einleitungsholzschnitt der 1480er Jahre ist die schon erwähnte, von Erhard Reuwich gezeichnete Wappenhalterin mit ornamentaler Umrahmung in Breydenbachs »Reise nach Jerusalem«, Mainz 1486 (s. o. S. 15 u. Reg. 77).

Einige Jahre vorher schon hatte in Nürnberg Wolgemuts Tätigkeit begonnen. Der Einleitungsholzschnitt zur »Reformation von Nürnberg«, 1484 (Reg. 104) mit den Stadtheiligen und Wappen ist seine erste nachweisbare Arbeit. Sein nächstes großes Werk für den Titelschmuck ist der thronende Salvator, der sich in Schedels Weltchronik hinter dem Register zu Beginn des ersten, über die Weltschöpfung handelnden Kapitels befindet (s. o. S. 15 u. Reg. 105).

Auf die Bedeutung dieser Blätter innerhalb der stilistischen Entwicklung des deutschen Holzschnittes kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, da das über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen würde. Ich muß mich damit begnügen, auf die Spezialliteratur zu verweisen (s. Register unter »Wolgemut«). Hier sollten nur die wichtigsten Einleitungsholzschnitte als buchgewerbliche Vorstufe des Titelblattes erwähnt werden.

Den Titel der meisten Bücher des 15. Jahrhunderts kann man, wie oben ausgeführt, erst nach einigem Suchen in einer der Vorreden oder hinter dem Register beim Textbeginn oder im Kolophon finden. Die immer mehr zunehmende Bücherproduktion verlangte aber nach einer neuen praktischeren Lösung. Deshalb ging man in den 1490er Jahren allmählich dazu über, auf die ja meist leer gelassene Vorderseite des ersten Blattes einen kurzen typographischen Titel zu setzen. Gleichzeitig folgt auch der Holzschnitt an diese Stelle. Man setzt das Signet darunter oder

einen Magisterholzschnitt, oder man wiederholt einen Holzschnitt der Textillustration auf dem Titelblatt. In vielen Fällen bildet auch der Titelholzschnitt den einzigen Schmuck des ganzen Buches. – In dem Bestreben, den Buchanfang möglichst reich und prachtvoll auszugestalten, behielt man jedoch auch noch im 16. Jahrhundert den Einleitungsholzschnitt auf Bl. 1b oder Bl. 2a oder hinter dem Register bei.

In manchen Fällen befindet sich aber auch auf der Vorderseite des ersten Blattes ein Holzschnitt *ohne* Hinzufügung des Titels. So ist in der »Vita des hl. Bruno«[41], Basel um 1499 auf Bl. 1a der Karthäuserbaum abgebildet, auf Bl. 1b befindet sich ein Holzschnitt mit neun Szenen aus dem Leben des Heiligen. Der Titel selbst hat noch seinen alten Überschriftcharakter und steht als »Incipit« beim Textbeginn.

4. DER TITELSATZ

Die Einführung eines isolierten Buchtitels stellte nun auch an den Typographen neue Anforderungen. Es ist einfacher, das geschlossene Typenbild einer ganzen Seite zu setzen, als wenige Druckzeilen so auf der weißen Fläche zu verteilen, daß ein ästhetisch wirkendes Verhältnis der schwarzen und weißen Werte entsteht. Zunächst spielt schon die Wahl der Typen selbst eine Rolle. Man kann den Titel eines Foliowerkes nicht in denselben kleinen Buchstaben drucken wie den Text. Da der Typenvorrat der Drukker an größeren Buchstaben für solche besonderen Fälle oft nicht ausreichte, pflegte man mitunter den ganzen Titel aus einem Stück in Holz schneiden zu lassen. Diese »xylographischen« Titel bilden naturgemäß einen geschlossenen, meist rechteckigen Buchstabenblock in gotischer Bruchschrift, der häufig noch von einem verschlungenen Liniengewirr umspielt wird. Das bekannteste Beispiel hierfür aus der Inkunabelzeit ist der Registertitel von Schedels Weltchronik (Reg. 105).

Auch in Italien verwendete man solche xylographische Titel mit den gleichen gebrochenen Buchstaben, die man durchaus als nordisch empfand und mit »lettera francese« bezeichnete[42]. Aber doch hat ein derartiges italienisches Blatt einen ganz andren Charakter wie ein deutsches. Man vergleiche etwa den Titel von Jacobus Philippus Bergomensis, De claris mulieribus[43], Ferrara 1497, mit dem von Schedels Weltchronik (Abb. 11 u. 12). Im äußeren Umriß statt des Rechteckblockes die nicht so kompakte Rhombusform. Die Initialen sind weniger durch ihre Größe, als vielmehr durch eine filigranartige Binnenzeichnung betont, so daß sie wie feine Intarsienarbeiten wirken. Bei dem deutschen Blatt dagegen schwellen die Balken der Initialen nach außen und wachsen zu einem freien Spiel von Schnörkeln aus, bei dem es weder Anfang noch Ende zu geben scheint.

Die Frage nach dem Zeichner eines xylographischen Titels läßt sich nur in den seltensten Fällen mit einiger Sicherheit beantworten. Bei dem von Schedels Weltchronik liegt es auf der Hand, daß er der Wolgemut-Werkstatt entstammt wie die Illustrationen dieses Werkes. Die Haken und Schleifen der Initialen und ebenso das untere Zierstück verraten das gleiche Formgefühl, das in den unentwirrbaren Spruchbändern und in dem Geäst des Einleitungsholzschnittes zum Ausdruck kommt.

Einen ganz andren Geist atmet der Titel und das ebenso in Holz geschnittene Incipit von »Versehug leib sel er vnnd gutt«[44], Nürnberg 1489. Die Buchstaben sind schlanker, die verzierenden Linien nicht so wild ausschwellend, sondern klar und übersichtlich verflochten. Die Schrift ist durchaus dem Stil des von dem »Kalenberg-Meister« gezeichneten Einleitungsholzschnittes angeglichen.

Eine kaum übertreffbare Harmonie zwischen Schrift und Holzschnitt ist bei dem Titelblatt von Friedrich Riederers Spiegel der Rhetorik[84], Freiburg i. Br. 1493, erreicht (Abb. 13). Der zehnzeilige Titel ist in Kursivschrift gezeichnet und von geraden

Linien umrandet. Zu beiden Seiten befinden sich schmale Holzschnitte mit je einem Engel als Wappenhalter. Die untere Mitte wird von einem größeren Holzschnitt eingenommen mit einer weiblichen Figur in einer Landschaft, die das Signet des Friedrich Riederer hält. – Die künstlerische Individualität kommt naturgemäß in der Kursiv stärker zum Ausdruck als bei kalligraphischen Großbuchstaben, und insofern ist die Wahl dieser Schriftform für einen Holzschnitt-Titel besonders glücklich. Der Wechsel zwischen den dicken Grund- und den feinen Haarstrichen der Schrift korrespondiert mit dem Unterschied der derben Randlinien und der zarteren Schraffen in der Zeichnung, die spitzwinklig umgebrochenen kleinen Buchstaben mit den eckigen Hakenfalten der Gewänder. Die »Ohrenfalte« in dem Kleide des linken Engels erscheint in dem y der vorletzten Zeile auf ihr lineares Grundgerüst reduziert. Es sei nicht unerwähnt gelassen, daß man versucht hat, dieses vortreffliche Blatt dem jungen Dürer zuzuschreiben[34].

Es ist ein selten glücklicher Fall, wenn sich ein xylographischer Titel durch ein beigefügtes Monogramm als sicheres Werk eines bekannten Meisters erweist. Erhard Altdorfer, der in Norddeutschland tätige Bruder des berühmten Donaukünstlers, hat bei der Lübecker Bibel von 1533 außer den Illustrationen auch den Buchstabentitel zu den Propheten gezeichnet (»De Prophetenn alle Dudesch«) und in das Bandwerk, das sich an den letzten Buchstaben anschließt, seine Signatur eingefügt (Abb. 14). Damit ist der Beweis erbracht, daß es auch namhafte Künstler (Erhard Altdorfer war Hofmaler des Herzogs von Mecklenburg) nicht für unwürdig hielten, einen Buchstabentitel zu zeichnen.

Die gotischen Formen hielten sich noch lange in den Schönschriften der Kanzleien. Wie man sie dort für Urkunden und Diplome sorgsam mit der Hand zeichnete, so verwendete man sie auch weiterhin im Holzschnitt für Titelblätter. Nur allmählich wird die beigefügte Ornamentik im Laufe des 16. Jahrhunderts schmiegsamer und feingliedriger, die Initialen werden auf einen mauresken, teppichartigen Grund gesetzt. Aus der zahllosen Fülle von Beispielen sei nur als einziges, Karls V. Gerichtsordnung, Frankfurt a. M. 1563, genannt[45].

Da der Buchtitel im Laufe des 16. Jahrhunderts textlich immer umfangreicher und schwülstiger wurde, schnitt man ihn nicht mehr ganz aus Holz, sondern beschränkte sich auf die erste oder die ersten beiden Zeilen. Hauptsächlich ist dies der Fall bei den antiken Klassikern, die Heinrich Steiner zu Augsburg in den 1530er und 1540er Jahren deutsch herausgab[46]. Die erste Zeile ist hier stets in großen Buchstaben xylographisch gedruckt, darunter der weitere Titeltext in Typendruck und als unterer Abschluß ein Holzschnitt, der meist irgendeinem früheren, von Burgkmair oder Weiditz illustrierten Werke entstammt. Ähnlich ist der Titelschmuck zahlreicher Werke des späten 16. Jahrhunderts, die bei Egenolff, Feyerabend in Frankfurt und andren Verlegern erschienen.

Noch in dem 1743 bei C. F. Gessner in Leipzig erschienenen Lehrbuch der »Anfangsgründe der Buchdruckerkunst« wird empfohlen, die Hauptzeile des Titels in Holz schneiden zu lassen, »weil solche der Holtz- und Formen-Schneider fetter, länger und sehr dichte aneinander schneiden kan, welches in gegossenen sich nicht thun läst«[47].

Bei dem rein typographischen Titel stellt die Verteilung der Buchstaben auf der Fläche in gleicher Weise gewisse künstlerische Aufgaben, die nur hier nicht durch einen Zeichner, sondern durch den Setzer gelöst werden. Man unterscheidet zwei Grundmöglichkeiten: den »geschlossenen« und den »aufgelösten« Titelsatz[47]. Schon in den Handschriften des Mittelalters pflegte man an besonders ausgezeichneten Stellen oder dort, wo der Text zur Füllung einer Seite nicht ausreichte, die Schrift in geometrischen Figuren anzuordnen[48]. Die Anwendung dieses Prinzips auf den Titel geht von Italien aus, und zwar ist die beliebteste Form die der Spitzkolumne, d. h. des auf der Spitze stehenden Dreiecks. In dieser Art ist der Titel der berühmten »Hypnero-

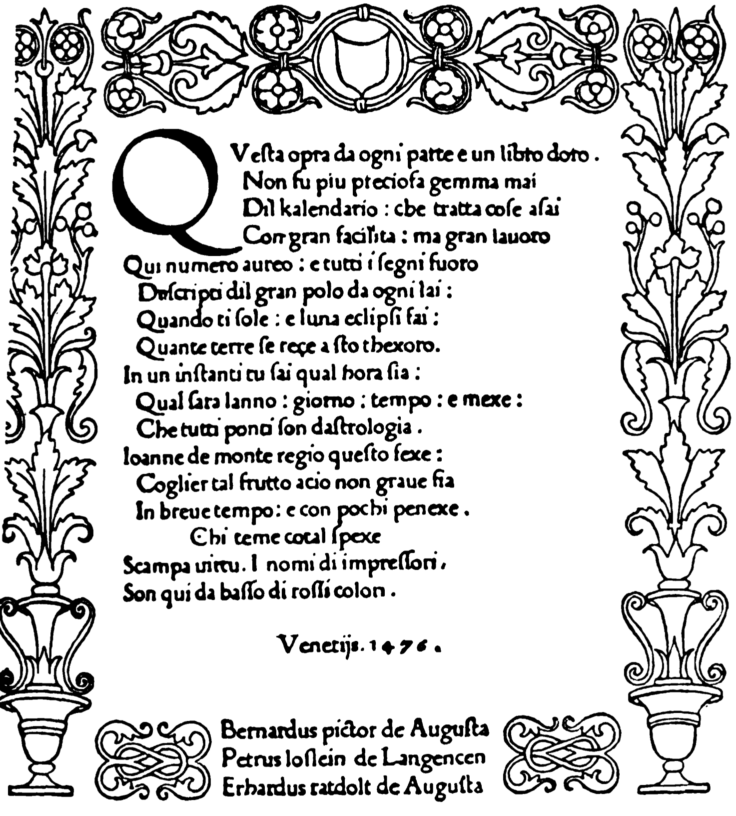
Abb. 17 Lucas Cranach: Sündenfall und Erlösung. 1529. Tafelbild im Museum zu Gotha



Abb. 18 Erhard Altdorfer: Titelblatt mit Darstellung von Sündenfall und Erlösung Lübeck 1533



Abb. 19 Lucas Cranach d. J.: Titelblatt mit Darstellung von Sündenfall und Erlösung Wittenberg 1541


Vesta opra da ogni parte e un libro doto.
Non fu piu preciosa gemma mai
Dil kalendario: che tratta cose asai
Con gran facilita: ma gran lauoro
Qui numero aureo: e tutti i segni fuoro
Descripti dil gran polo da ogni lai:
Quando il sole: e luna eclipsi fai:
Quante terre se reçe a sto thexoro.
In un instanti tu sai qual hora sia:
Qual sara lanno: giorno: tempo: e mexe:
Che tutti ponti son dastrologia.
Ioanne de monte regio questo fexe:
Coglier tal frutto acio non graue sia
In breue tempo: e con pochi penexe.
Chi teme cotal spexe
Scampa uirtu. I nomi di impressori,
Son qui da basso di rossi colori.

Venetijs. 1476.

Bernardus pictor de Augusta
Petrus loslein de Langencen
Erhardus ratdolt de Augusta

Abb. 20 Bernhard Maler von Augsburg: Titelblatt aus der Offizin des Erhard Ratdolt. Venedig 1476

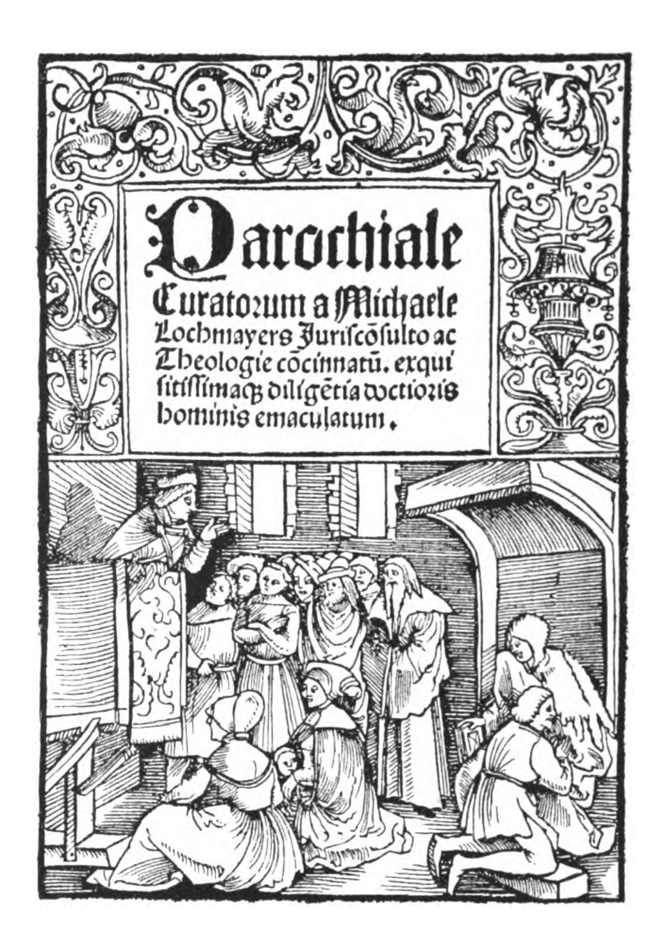

Parochiale
Curatorum a Michaele
Lochmayers Iuriscõsulto ac
Theologie cõcinnatũ. exqui
sitissimaqȥ diligẽtia doctioris
hominis emaculatum.

Abb. 21 Titelholzschnitt aus der Offizin von Michael Furter. Basel 1500



Abb. 22 Einleitungsholzschnitt aus Jac. Phil. Bergomensis „De claris mulieribus", Ferrara 1497 (Umrahmung datiert von 1493)



Abb. 23 Urs Graf: Humanitastitel. Basel 1513

tomachia Poliphili« Venedig 1499 bei Aldus Manutius[49] gesetzt, der in Deutschland zahlreiche Nachahmungen fand. Man druckte entweder den ganzen Titel in gleichgroßen Buchstaben, oder man betonte die erste Zeile durch Fettdruck und ließ die Zeilen nach unten zu allmählich niedriger werden. Die ästhetische Form der Zeilenanordnung wird meist dem Sinn des Titeltextes übergeordnet. Man reißt nicht nur Worte, sondern auch Silben in vollkommen sinnwidriger Weise auseinander, um ein geschlossenes Typenbild zu erreichen. Es wird zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch kein Wert darauf gelegt, die dem Inhalte nach wesentlichen Worte im Titel zu betonen.

Die Einführung der Antiqua in Deutschland[52], die Abwandlung und Weiterbildung der alten Bruchschrift (es sei nur an die prachtvolle »Theuerdanktype« erinnert) boten die Möglichkeit, das Schriftbild des Buchtitels in der verschiedensten Weise zu variieren. Kleine unscheinbare Verzierungen wie Sternchen, Kleeblättchen, angefügte Schnörkel u. a. dienten dazu, den gleichmäßigen Zeilenrhythmus zu beleben oder die Lücken im Satz auszufüllen. Größere Initialen wurden selten verwendet, und dann stets in einer Weise, daß sie das geschlossene Bild nicht störten, indem man sie in der Höhe sämtlicher Zeilen des Titels davorsetzte.

Zweifellos haben auch mitunter antike Inschriften, denen man ja in dieser Zeit großes Interesse entgegenbrachte, und die man durch besondere Drucke veröffentlichte[50], als Vorbilder für den Titelsatz gedient. Dies scheint mir z. B. der Fall zu sein bei der von Johann Schöffer in Mainz gedruckten lateinischen Liviusausgabe[51] von 1518.

Sehr bald verwendete man auch schon den Farbendruck zur wirkungsvolleren Ausgestaltung des Titels. Man druckte, ohne Rücksicht auf den Sinn, einzelne Zeilen, Worte oder sogar Buchstaben in rhythmischem Wechsel von Schwarz und Rot. Silvan Othmar in Augsburg erreichte einen eindrucksvollen Gegensatz dadurch, daß er zum Teil seine Titel ganz in Rot druckte und diese dann mit den schwarz grundierten Ornamentleisten Daniel Hopfers umrahmte, so z. B. bei dem »Sassenspegel« von 1516 (Reg. 72) und bei Luthers deutscher Theologie von 1518 (Reg. 74). – Bei einem Straßburger Druck des Johann Schott von 1511 »Joh. Lupus, De libertate ecclesiastica« besteht der Titel aus zwölf Zeilen. Davon ist die erste, fünfte und achte in Rot gedruckt und durch doppelte Größe der Buchstaben betont, und außerdem ist die umrahmende Bordüre Hans Baldungs (Reg. 8) mit einer roten Tonplatte überdruckt.

Im allgemeinen sind die meisten Drucker bestrebt, sowohl in der Farben- wie in der Flächenwirkung eine möglichste Harmonie zwischen Typenbild und Holzschnitt zu erreichen. Als Beispiel sei noch ein Straßburger Druck des Joh. Schott von 1510 genannt: »Lectura aurea domini Abbatis antiqui super quinque libris Decretalium«, der mit einer Umrahmung Hans Baldungs (Reg. 3) geschmückt ist. Wenn man in der Bordüre auf jeder Seite die unteren Enden der beiden perspektivisch hintereinander stehenden Bäume verbindet, so fällt der Schnittpunkt dieser beiden Linien genau mit der unteren Dreiecksspitze des Titelsatzes zusammen (Abb. 6).

Daß Dürer ein lebhaftes Interesse für Schriftformen besaß, ist bekannt[52]. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er bestrebt war, für die Titelblätter seiner großen Holzschnittwerke, die er 1511 neu herausgab, eine dem Geiste dieser Werke entsprechende Type zu wählen. Für die von nordischer Leidenschaft durchglühte Apokalypse konnte ihm keine der Buchstabenformen, wie man sie zum beweglichen Druck verwendet, genügen. So zeichnete er die Lettern selbst auf den Stock in einer knorrigen, bizarren Form, die von dem gleichen Sturm zerspellt scheint, der die apokalyptischen Reiter durch die Wolken treibt.

Keinen größeren Gegensatz kann es geben als zwischen diesem Titel und dem des Marienlebens. Dem heiteren, freien Geiste der Bildkompositionen entspricht auch die Type des Titelblattes: Die Antiquamajuskel. Die Zeilen sind in der »klassischen« Form

des gleichschenkligen Dreiecks angeordnet. Der darunter befindliche Holzschnitt mit der auf einem Kissen sitzenden »Madonna del latte« steht mit seiner, beinahe etwas kalt wirkenden Formenglattheit im gleichen Gegensatz zu dem nordisch herben Titelholzschnitt der Apokalypse wie die beiden verschiedenen Schriftgattungen.

Die Gewohnheit, das Typenbild des Titels in einer geschlossenen tektonischen Form aufzubauen, verschwindet seit dem 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als in der Malerei die klassische Form endgültig durch den Manierismus überwunden wird. Man löst jetzt den geschlossenen Satz durch wechselnde Zeilenlänge auf und betont das dem Inhalte nach Wesentliche durch Anwendung der verschiedensten Schriftgrade.

5. DIE VERSCHMELZUNG VON SCHRIFTFELD UND TITELHOLZSCHNITT

Die einfachste und von etwa 1490 bis 1510 auch am häufigsten ausgeführte Art des Titelschmuckes bestand darin, daß man, wie bereits oben dargelegt, einen Holzschnitt einfach unter den typographischen Titel setzte. Bald macht man aber auch schon den Versuch, beides miteinander zu verschmelzen, das Schriftfeld innerhalb des Titelholzschnittes anzubringen.

Bei der o. O. u. J. erschienenen »Anatomia Mundini«[53] ist der dreizeilige Titel in die linke obere Ecke des Holzschnitts gesetzt.

Auf dem Burgkmairschen Titelholzschnitt von »Joh. Stamler, Dialogus de diversarum gencium sectis et mundi religionibus« Augsburg 1508 (Reg. 11) sind die Titelzeilen oben zu beiden Seiten des Zeltes der »Sancta mater ecclesia« angeordnet.

Bei manchen Titelholzschnitten ist das Schriftfeld in Gestalt einer ausgespannten Schriftrolle der Bildkomposition eingefügt, so bei dem ersten Straßburger Nachdruck von Brants Narrenschiff, 1494[54] und bei dem Magisterholzschnitt, den Joh. Schönsperger in Augsburg seit 1499 für seine Lehrbücher verwendete[55].

Bei andren ist es in Form eines ornamentierten Schildchens angebracht, so auf dem Titelholzschnitt zu Huttens »Nemo« (1518) von Hans Weiditz und bei Luthers Auslegung des Propheten Jona, Wittenberg 1526[56].

Bei einem Nürnberger Druck des Georg Stuchs von 1508 »Newe vnbekanthe landte«[57] befindet sich in der Mitte des Titelholzschnittes die Weltkugel, um die sich ein fliegendes Band schlingt, das die ganze übrige Fläche ausfüllt und den Titel enthält (Abb. 15).

Aus dem Bestreben, dem Schriftfeld eine funktionelle Bedeutung innerhalb der Darstellung des Holzschnittes zu geben, entstehen mitunter Titelbilder, die in ihrer malerischen Auffassung weit über den Zweck und Sinn eines Titelblattes hinausgehen.

Für den Titel von »Jornandes, De rebus Gothorum u. Paulus Diaconus, de gestis Langobardorum«, Augsburg 1516 hat Hans Burgkmair (Reg. 12) die beiden Hauptpersonen Albuin und Athanasius gezeichnet (Abb. 16). Sie sitzen, mit zeitgenössischen Ritterrüstungen des 16. Jahrhunderts bekleidet, in der Ecke eines Innenraumes, dessen Wände mit Vorhängen drapiert sind. Zwar ist die Perspektive bei der oberen Hälfte der rechten Seitenwand nicht richtig, jedoch wird durch die Überschneidung der beiden oberen Rundbogenfenster und durch das Ausschnitthafte der ganzen Komposition eine durchaus illusionistische Wirkung erzielt. Von der nicht sichtbaren Decke hängt ein geschweifter Schild herab, der als Schriftfeld für den Titel dient.

Nachdem man einmal dazu übergegangen war, die Zeichnung eines Titelblattes gewissermaßen als malerisches Problem aufzufassen, liegt es nahe, daß man die Motive dafür nun auch direkt aus der Tafelmalerei übernahm. Es handelte sich dann nur darum, das Schriftfeld in irgendeiner Weise mit dem Bilde zu verschmelzen. Neben der bei dem besprochenen

Burgkmairschen Blatt angewendeten Art, es in Form eines Schildes anzubringen, besteht noch die andre Möglichkeit, aus der Bildkomposition einfach ein Stück für den Titel auszuschneiden.

Aus dem Kreise Cranachs in Wittenberg ging unter offensichtlichem Einflusse Luthers ein neues Bildthema hervor, das sowohl in malerischer und plastischer Ausführung, als auch im Holzschnitt auf zahlreichen Titelblättern zur Anwendung kam: die Gegenüberstellung von Sündenfall und Erlösung, von Gesetz und Gnade als Versinnbildlichung der protestantischen Lehre[58]. Auf zwei Tafelbildern von 1529, das eine jetzt im Gothaer Landesmuseum (Abb. 17), das andre im Rudolfinum zu Prag befindlich[59], ist dieses Thema zum ersten Male dargestellt. Sie sind beide mit der geflügelten Schlange signiert; das Prager Bild gilt im allgemeinen als eigenhändiges Werk Lukas Cranachs des Älteren, bei dem Gothaer sind die landschaftlichen Zutaten und die miniaturhaft wirkenden Gruppen des Hintergrundes sicher von andrer Hand. (Flechsig schreibt dieses Werk seinem »Hans Cranach« zu.)

Die ganze Komposition wird in der Mitte durch einen Baum in zwei Hälften geteilt, dessen linksseitige Äste dürr, die rechtsseitigen belaubt sind. Auf der linken Hälfte befinden sich verschiedene Szenen des Alten Testamentes (Adam und Eva unterm Paradiesbaum, die Aufrichtung der ehernen Schlange, Moses auf dem Sinai), auf der rechten die zum Teil typologisch entsprechenden Darstellungen aus dem Neuen Testament (Verkündigung an die Hirten, Kreuzigung und Auferstehung Christi). Vorn am Baumstamm wird auf dem Gothaer Bilde links der verstockte Sünder von Tod und Teufel in das Höllenfeuer getrieben, während ihm der von einigen Propheten umgebene Moses die Gesetzestafeln entgegenhält. Rechts steht der reuige Sünder, von Johannes Baptista auf den Kruzifixus hingewiesen, aus dessen Seitenwunde das erlösende Blut auf ihn herabspritzt. Bei dem Prager Bild ist die in zwei Teile auseinanderfallende Komposition dadurch etwas geschlossener gestaltet, daß der sündige Mensch nur einmal am Fuße des Baumes dargestellt ist. Er streckt die betend verkrampften Hände dem bärtigen Moses entgegen und wendet das angstvolle Gesicht nach der andren Seite zu Johannes, der ihn tröstend auf den gekreuzigten Erlöser hinweist. Statt des Höllenpfuhles befindet sich links ein Grab mit einem Toten.

In ihrer künstlerischen Wirkung sind diese Werke mit der Anhäufung von Allegorien ohne Rücksicht auf die Einheit von Raum und Zeit, mit der nachdrücklichen Betonung des Inhaltes zu ungunsten der Form, durchaus unbefriedigend. Sie sind jedoch insofern kulturgeschichtlich interessant, als dieses Thema an allen für die Reformation wichtigen Orten auf den verschiedensten Gegenständen dargestellt wurde: auf Altären, Kanzeln, Truhen, kirchlichen Geräten, Bucheinbänden; unter andrem auch in der ältesten Matrikel der Universität Königsberg[66]. Besonders fand diese Szene häufig für Bibeltitelblätter Verwendung[60–72]. Dazu mußte man die Komposition vom Breitformat des Gemäldes für das Hochformat des Buches abändern. Das Schriftfeld ist entweder in Form einer Tafel an dem Baum angebracht oder einfach aus der Mitte des Holzstockes herausgeschnitten, so daß von dem Baume nur die untere Hälfte des Stammes und die Krone sichtbar bleibt. Die erste mir bekannte Titelblatt-Darstellung findet sich in sehr roher handwerksmäßiger Ausführung, unter Anlehnung an das Prager Bild, in einem Oktavbändchen von 1532, den Propheten in Luthers Übersetzung, erschienen in Erfurt bei Melchior Sachse[60]. Im nächsten Jahre folgt dann ein prachtvoller Folioholzschnitt von Erhard Altdorfer als Titelblatt der Lübecker Bibel[61], die, von Bugenhagen ins Niederdeutsche übersetzt, noch vor Luthers Gesamtausgabe erschien (Abb. 18).

Erhard Altdorfer hat nachweisbar in Beziehungen zu Cranach gestanden. 1512 kam er zum ersten Male in Begleitung seines Herrn nach Wittenberg, als beide zur Hochzeit der Herzogin Katharina von Mecklenburg mit Herzog Heinrich von Sachsen nach Freiberg reisten[73]. Dieser selben Herzogin widmete Cranach eine Federskizze, die möglicherweise den

ersten Entwurf für das Gothaer Bild darstellt[74]. Altdorfer zeichnete seinen Holzschnitt nun zwar nach dem »Prager Typus«, aber es ist wohl anzunehmen, daß ihm der befreundete Wittenberger Meister einen Entwurf übersandt hatte, oder daß er das vier Jahre vorher entstandene Gemälde vielleicht gar aus eigener Anschauung kannte. Die Übertragung in das Hochformat hat er in der glücklichsten Weise gelöst. Hinter dem Baume öffnet sich der Ausblick in ein weites Tal, in dem man links die »eherne Schlange«, rechts die »Verkündigung an die Hirten« sieht. Zu beiden Seiten erheben sich Hügel, auf denen einerseits der Paradiesbaum, andererseits das Kreuz Christi stehen. Die bei dem Tafelbild auf fernen Bergen erscheinenden Szenen Gottvaters mit Moses auf dem Sinai und der Empfängnis Mariä hat er in die Wolken gerückt, und so wenigstens die Einheit des Raumes gewahrt. Die hinter der Baumkrone nach beiden Seiten hin radiant hervorbrechenden Lichtstrahlen schließen die Komposition oben in wirkungsvoller Weise zusammen, und unten werden die beiden Bildhälften durch die Kette der Gesten (von der rechten Hand des Moses über den gebeugten Arm des Sünders zu der erhobenen Linken des Johannes) zusammengehalten. Von keinem der thematisch gleichen, späteren Titelbilder ist dieser Holzschnitt an Qualität wieder erreicht worden. Michael Lotter in Magdeburg läßt das Altdorfersche Blatt durch Hans Brosamer kopieren[62]. In Wittenberg werden seit 1537 und 1538 zwei Titelschnitte in Quart verwendet, die sich dem Gothaer Bilde anschließen[63, 64]. Ebenso weisen die drei von Lucas Cranach dem Jüngern für Hans Lufft in Wittenberg und Nicolaus Wolrab in Leipzig gezeichneten Blätter[65–67] diesen zweiten Typus auf (Abb. 19). Zeichnung und Schnitt sind sehr sorgfältig ausgeführt, jedoch fehlt der Komposition die Einheitlichkeit; die einzelnen Vorgänge sind zusammenhanglos übereinander gesetzt, ohne daß eine Bildtiefe erreicht wird. Die um Moses versammelte Gruppe der Propheten, die sich eng an das Gothaer Bild anlehnt, kommt in ähnlicher Weise schon auf dem von Georg Lemberger gezeichneten Einleitungsholzschnitt des Dresdner Emser-Testamentes von 1527 (Reg. 76) vor. Wir haben also hier die Wanderung einer Figurenkomposition von einem Titelblatt zu einem Tafelbild und von da wieder zu einem Titelholzschnitt.

Diese Rolle des Vermittlers und Anregers für die Malerei (und sei es auch nur in thematischer Beziehung) hat das Titelblatt noch öfters gespielt. Die erste moderne Darstellung der dann im 17. Jahrhundert so beliebten Anatomieszenen findet sich auf dem Titelblatt des 1543 bei Joh. Oporin in Basel erschienenen Werkes des berühmten Paduaner Anatomen Andreas Vesalius, »De humani corporis fabrica Libri septem«[75]. Sie ist gezeichnet von einem unter Tizians Einfluß zum Italiener gewordenen Deutschen: Joh. Stefan v. Calcar[76]. In einem Kuppelraum, an dessen Gesims das Schriftfeld für den Titel in Form einer Kartusche angebracht ist, liegt auf einem senkrecht in die Tiefe gerichteten Tisch ein weiblicher Leichnam mit geöffneter Bauchpartie. Links daneben steht der Professor, der mit einem Stäbchen in der Rechten demonstrierend auf die Eingeweide weist, während er das Gesicht dem Beschauer zuwendet. Von drei Seiten drängen sich seine Schüler heran. Die beiden Zuschauerreihen im Hintergrunde bilden gewissermaßen die Folie für die pyramidal aufgebaute Mittelgruppe, die durch die prachtvoll drapierte Rückenfigur vorn links eingeleitet wird, in dem hinter der Leiche stehenden Totengerippe gipfelt und dann nach vorn rechts in der Figur des bärtigen Alten wieder abschwillt. Aus den alten schematischen Magisterszenen und den auf Einleitungsholzschnitten so häufig dargestellten Versammlungen berühmter Ärzte ist ein bewegtes Gruppenbild geworden. Während bei den älteren Anatomiedarstellungen der Leichnam, unter Anlehnung an Martyrienszenen, stets parallel zur Bildfläche liegt (vgl. das Titelblatt der oben erwähnten »Anatomia Mundini«[53]), ist er hier schräg in die Tiefe gerichtet, ein Problem, um das die italienischen Maler des ausgehenden 15. Jahrhunderts lange gerungen hatten. In der Gruppe des vor dem schräg gelegten Körper dozie-

Sũma sum/ marum que Syluestrina dicitur. Ex fauore & speciali per missu author: impressa. quã alioqui sub excõicationis pena late sentẽtie. S.D.N. Leonis pape decimi ne/ mini infra decẽniũ imprimere licet.

Ottomari Luscinii Argentini epigrãma. ad lectorẽ. liber loquit

Syluestrina vocor. tenui complexa tenore.
Multa prius densis condita iura libris.
[illegible]
Incassum, & stupeant pectora lassa magis.
[illegible]
Codex. huic nullo iure secundus ero.

Cum nouo Priuilegio et gratia Imperiali.

Abb. 24 Hans Wechtlin: Titelrahmen für Joh. Grüninger, Straßburg 1512

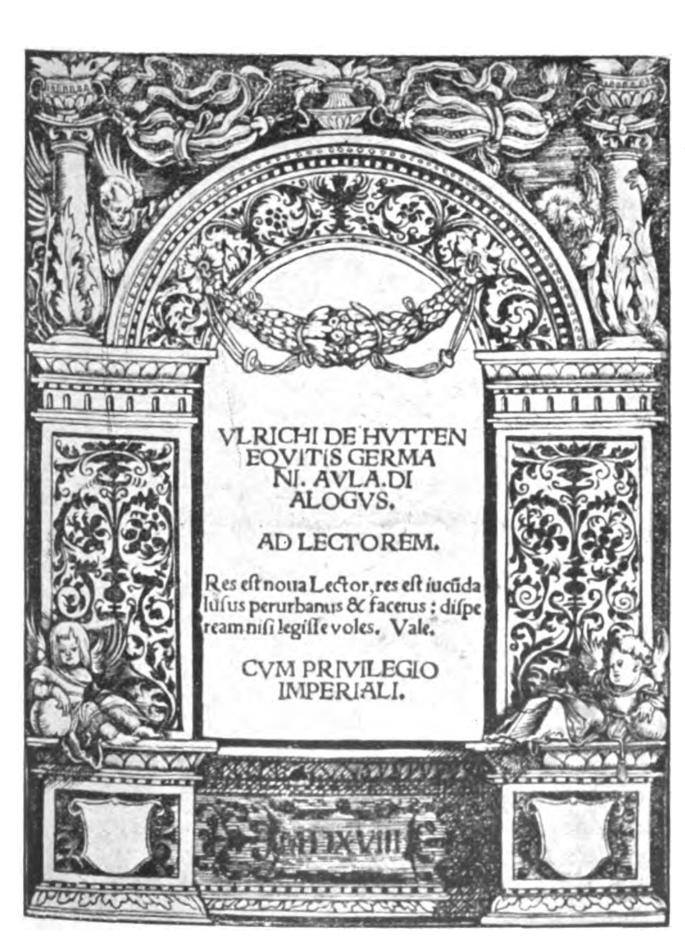

Summa Roselle De casibus conscientie: cum nouellis quibusdã doctorum recentiorum decisionibus: ab innumeris erratis summo studio repurgata: q̃ facile deprehẽdat quisquis hũc librũ/cũ mendosis exẽplis prius Venetijs impressis contulerit.

Ottmarus, N. Argentinus ad lectorem, Endecasyllabon,

Si uiuas bene, prorsus atq; recti
Callem non piget ingredi rigentẽ,
Spiras ambrosiam deo, rosamq;,
Et fragrat tibi uita balsamũ. sic
Multos concilias odore famæ,
Quam præstat animus nitẽs decore
Virtutũ, tamen ut fugam capessant
Sordes, e manibus eat rosella
Raro, sæpe premat sinum, & fatiget,
Norma iusticiæ breui restricta
Libro, qui potis est uidere densas
Leges, argolicas legat tabellas
Prudentum & numerosa scita uoluat
Ceu saxum Aeolides iugi labore
Hic nobis tenuis sat est libellus.

CVM GRATIA & priuilegio in prima pagina formulis excuso.

Abb. 25 Hans Baldung: „Maximilian-Bordüre“ Straßburg 1514

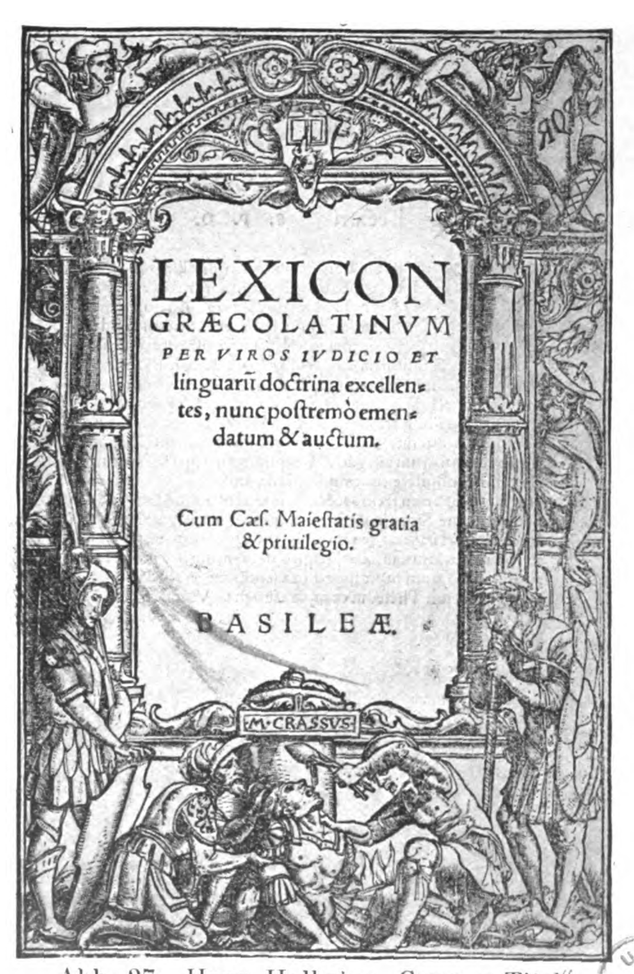

VLRICHI DE HVTTEN EQVITIS GERMANI. AVLA. DIALOGVS.

AD LECTOREM.

Res est noua Lector, res est iucũda lusus perurbanus & facetus: dispe ream nisi legisse voles. Vale.

CVM PRIVILEGIO IMPERIALI.

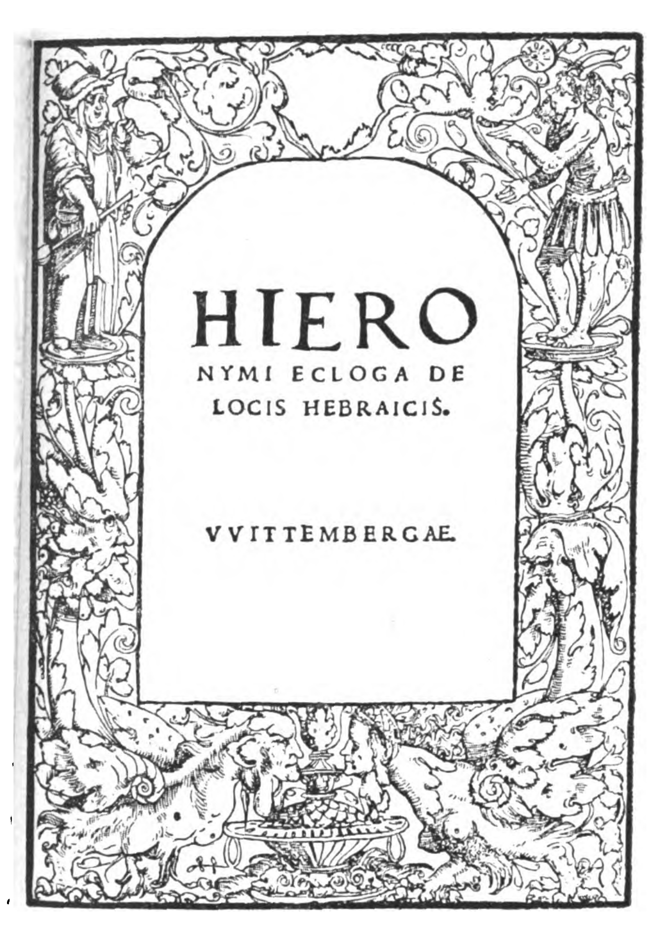
Abb. 26 Hans Weiditz: Titelrahmen für Grimm & Wirsung, Augsburg 1518


LEXICON GRÆCOLATINVM PER VIROS IVDICIO ET linguarũ doctrina excellentes, nunc postremò emendatum & auctum.

Cum Cæs. Maiestatis gratia & priuilegio.

BASILEÆ.

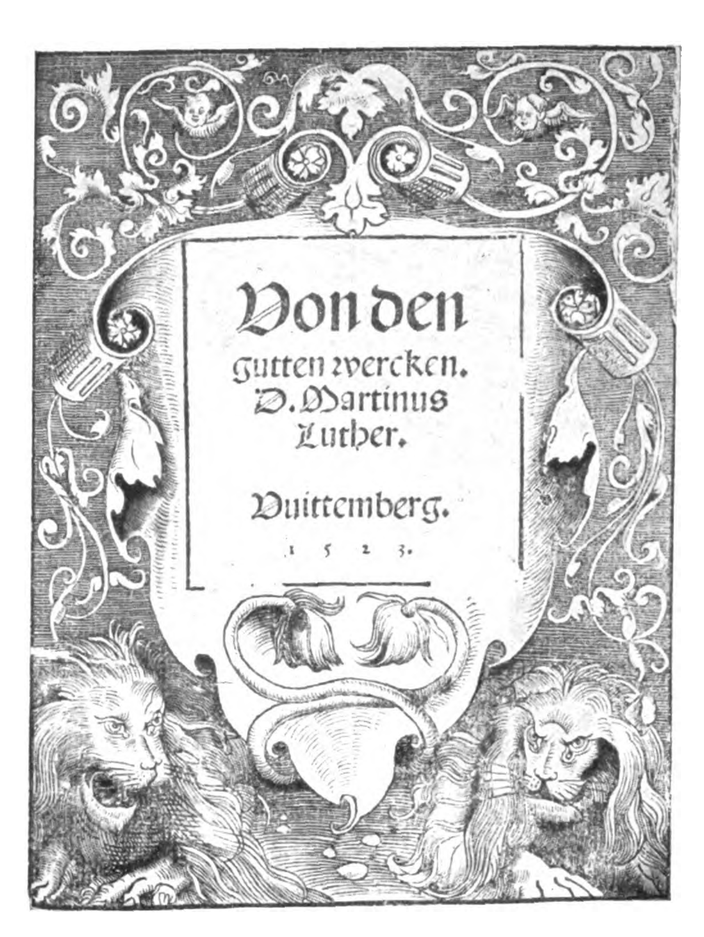
Abb. 27 Hans Holbein: „Crassus-Titel“ Basel 1522



HIERO
NYMI ECLOGA DE
LOCIS HEBRAICIS.

VVITTEMBERGAE.

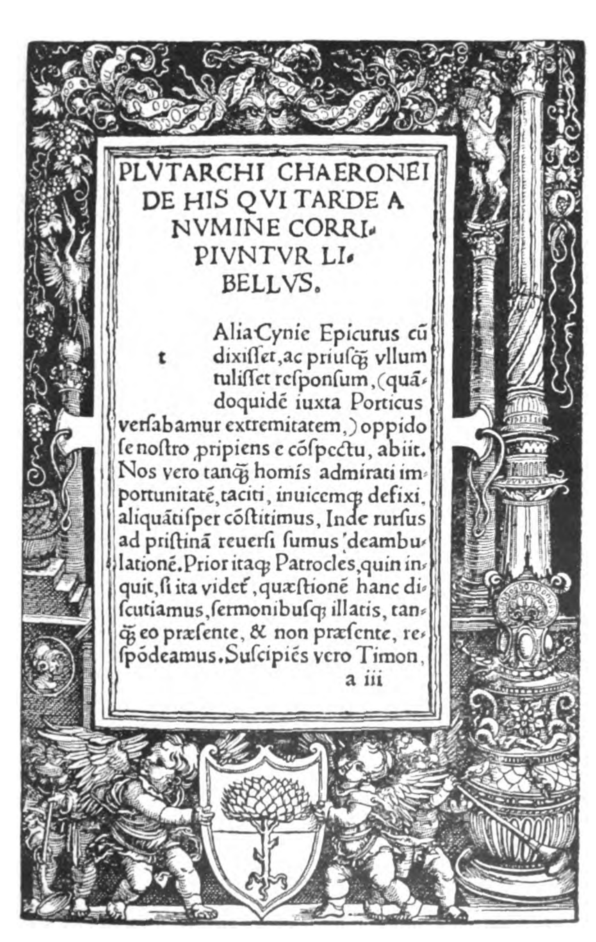
Abb. 28 Titelrahmen von Hans Cranach, Wittenberg 1521



Von den
gutten wercken.
D. Martinus
Luther.

Wittemberg.
1 5 2 3.

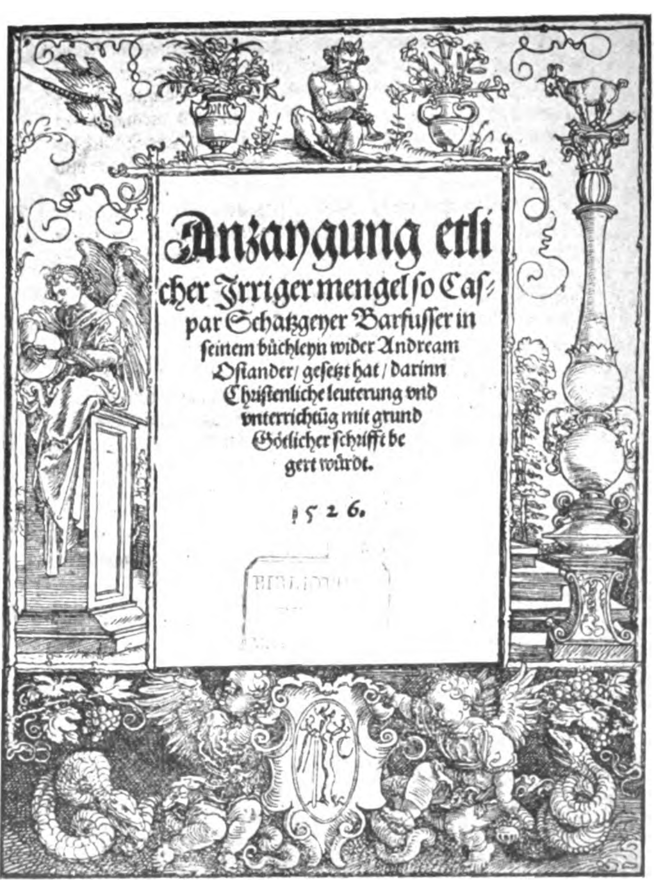
Abb. 29 Hans Cranach: „Löweneinfassung“ Wittenberg 1523



PLVTARCHI CHAERONEI
DE HIS QVI TARDE A
NVMINE CORRI-
PIVNTVR LI-
BELLVS.

Alia Cynic Epicurus cū
t dixiſſet, ac priuſq̃ vllum
tuliſſet reſponſum, (quā-
doquidē iuxta Porticus
verſabamur extremitatem,) oppido
ſe noſtro ꝓripiens e cōſpectu, abiit.
Nos vero tanq̃ homīs admirati im-
portunitatē, taciti, inuicemq; defixi,
aliquātiſper cōſtitimus, Inde rurſus
ad priſtinā reuerſi ſumus deambu-
lationē. Prior itaq; Patrocles, quin in-
quit, ſi ita videt, quæſtionē hanc di-
ſcutiamus, ſermonibuſq; illatis, tan-
q̃ eo præſente, & non præſente, re-
ſpōdeamus. Suſcipiēs vero Timon,
a iii

Abb. 30 Hans Springinklee: „Pirkheymer-Bordüre“ Nürnberg 1513



Anzaygung etli
cher Irriger mengel ſo Caſ-
par Schatzgeyer Barfuſſer in
ſeinem büchleyn wider Andream
Oſiander/ geſetzt hat/ darinn
Chriſtenliche leuterung vnd
vnterrichtūg mit grund
Götlicher ſchrifft be
gert würdt.

1526.

Abb. 31 Titelbordüre von Hans Springinklee aus einem Würzburger Druck von 1526 (Entstehungszeit ca. 1513)



renden Vesal mit den vier hinter ihm stehenden Schülern, von denen zwei aufmerksam seiner demonstrierenden Geste folgen, während sich die beiden andren untereinander beschäftigen, scheint mir schon ein Keim von Rembrandts berühmter »Anatomie des Dr. Tulp« zu liegen.

Die Einbeziehung des Titelfeldes in eine Bildkomposition ist dann im 17. Jahrhundert im Kupferstich, entsprechend der neuen Bildauffassung, noch weiter entwickelt worden. Als Beispiel sei nur das Titelblatt von Balthasar Corderius, Expositio patrum Graecorum in psalmos, Antwerpen 1643 angeführt, das aus der Rubenswerkstatt hervorgegangen ist[77]. In einem Tempelinnenraum kniet David mit der Harfe. Der Titel des Buches steht auf einem *schräg*hängenden Vorhang, der das Allerheiligste abschließt. Die Fläche ist vollkommen überwunden, das Titelblatt ist zum Träger einer barocken Bildkomposition geworden und damit seinem eigentlichen Zweck entfremdet.

6. DIE TITELUMRAHMUNG

Die bildmäßige Verschmelzung von Schriftfeld und Holzschnitt erreichte man auch noch auf einem andren Wege: von der Titelbordüre ausgehend.

Die an eine Initiale angeschlossene, seitliche Ornamentranke, die sich, wie wir oben gesehen haben, unter Beibehaltung ihres gotischen Charakters zu einer festbegrenzten Umrahmung der ersten Textseite entwickelt hatte, war seit Einführung eines wirklichen Titelblattes vollkommen zurückgetreten. Im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des 16. Jahrhunderts ist das Vorherrschende ein rein typographischer Titel ohne jeglichen Schmuck (eventuell mit einem Einleitungsholzschnitt auf der Rückseite), oder ein xylographischer Titel, oder eins von beiden in Verbindung mit einem Holzschnitt. Erst seit etwa 1510 tritt der ornamentale Schmuck wieder in den Vordergrund. Ein direkter Anschluß an spätgotische Vorlagen ist nur in seltenen Fällen nachzuweisen, wie z. B. bei den oben besprochenen Arbeiten Hans Baldungs. Zwar ist auch bei vielen der neuen Titelumrahmungen die Herkunft aus der nordischen Formenwelt noch deutlich spürbar, — die mit Figuren belebte Pflanzenranke spielt auch jetzt noch eine große Rolle (vgl. die beiden ersten Arbeiten »Hans Cranachs« (Reg. 20/21), die an die besprochenen Baseler Gebetbuchbordüren erinnern) — aber im allgemeinen bekommt das Ornament jetzt durch Eindringen italienischer oder italienisierender Formen einen ganz andren Charakter, den man mit »deutsche Renaissance« bezeichnet. Es muß betont werden, daß die deutsche Ornamentik durch die südlichen Elemente zwar befruchtet, aber nicht ausschließlich bestimmt wird.

In Italien war die erste Verwendung von Randleisten in Holzschnitt durch einen deutschen Drucker geschehen: Erhard Ratdolt aus Augsburg, der von 1476 bis 1486 in Venedig arbeitete. Und auch der Zeichner war wohl ein Deutscher: »Bernhard maler von Augsburg«. Aus Ratdolts Offizin ging überhaupt das erste mit einem Titelblatt versehene Buch hervor: Der Kalender des Joh. Regiomontanus, den er 1476 lateinisch und italienisch, 1478 deutsch herausgab[79]. Auf dem ersten Blatt befindet sich ein Empfehlungsgedicht, das über Verfasser und Inhalt Aufschluß gibt; darunter steht das Impressum mit Ort und Jahr. Also ein im modernen Sinne vollständiger Buchtitel. Zu beiden Seiten desselben steigt aus je einer Vase ein in Federzeichnungsmanier zierlich stilisiertes Ornament auf (Abb. 20). Diesem Buche ließ Ratdolt noch zahlreiche andre Drucke mit Randleisten folgen, die sich in ihrer Form durchaus an die italienische Handschriftenornamentik und an Intarsienarbeiten dieser Zeit anschließen.

Venedig blieb auch in den nächsten Jahrzehnten noch der Hauptproduktionsort Italiens für Buchornamentik[80]. Die Randleisten haben stets einen festen

Rahmencharakter, die Binnenzeichnung hebt sich in scharfen Umrissen ohne jede Schraffierung wie eine Federzeichnung vom weißen Grunde, oder sie ist in den Holzstock eingeritzt, so daß sie nach Art des »Sgraffito« weiß auf schwarzem Grunde erscheint. In jedem Falle hat sie einen rein flächenhaften Charakter. An Stelle des regellosen Gerankes naturalistischer Pflanzen treten hier nur dünne, stilisierte Gewinde oder Blattformen auf, bei denen das Aufsteigen oder Herabhängen immer klar ausgesprochen ist. Figürliche Szenen sind selten eingefügt und dann stets in Form von Medaillons an den Ecken oder in der Mittelachse der Seitenleisten, so daß der tektonische Rahmencharakter gewahrt bleibt.

Als Erhard Ratdolt 1486 nach Augsburg zurückkehrte, ließ er seine Holzstöcke (abgesehen von den Initialen) im Süden. Wenigstens ist kein in Deutschland entstandener Druck Ratdolts bekannt, der mit seinen venezianischen Randleisten geschmückt wäre. Er war sich wohl von vornherein darüber im klaren, daß er bei seinen Landsleuten kein Verständnis für die südlichen Zierformen finden würde. Es bedurfte erst noch fast zweier Jahrzehnte des Austauschs von Künstlern, Druckern und Kaufleuten und des Imports italienischer Bücher und Graphik, ehe sich in Deutschland der Geschmack soweit gewandelt hatte.

Eine der ersten deutschen Titelumrahmungen, deren Ornament in gewissem Sinne von italienischen Formgesetzen beeinflußt scheint, ist die von Michael Lochmayers »Parochiale Curatorum«, Basel 1500[81]. Der blockförmig gedruckte, sechszeilige Titel ist von drei Seiten durch eine Bordüre begrenzt, während als unterer Abschluß ein Holzschnitt mit einer Predigt- und einer Beichtszene dient. Das seitliche Ornament steigt akroterienartig auf mit betonter Mittelachse. Auch die oben befindliche Blattranke entwickelt sich von der Mitte ausgehend symmetrisch nach beiden Seiten (Abb. 21). Die Verwandtschaft mit dem ersten venezianischen Titelblatt Ratdolts ist augenfällig.

Innerhalb der deutschen Entwicklung steht dieses Blatt ganz vereinzelt da. Verwandte Arbeiten treten erst zehn Jahre später auf.

In Basel ist es zuerst *Urs Graf*, der seine Motive direkt aus Italien holt. Teilweise kopierte er gleichzeitige italienische Umrahmungen mit schülerhafter Genauigkeit, so ein von Giacomo Mazocchio in Rom verwendetes Titelblatt (Reg. 39) und einen venezianischen Delphinrahmen (Reg. 40), der sogar in der Größe genau mit dem Original übereinstimmt und fast nur durch das beigefügte Monogramm unterscheidbar ist. Wenn es sich um ältere Vorlagen im reinen Linienstil handelte, gab er den Formen ein plastisches Aussehen durch feine Schattenlagen, so bei seinen grotesken Kopf- und Querleisten[82] und bei dem »Humanitas-Titel« (Reg. 42), wo er nur das seltsame architektonische Gerüst übernahm, während die figürlichen Beigaben (Triumphwagen der Humanitas, Statuen des Kairos und der Nemesis), die wohl auf Bestellung des Druckers Froben bzw. unter Anleitung seines gelehrten Lektors Beatus Rhenanus entstanden[83], eigene Erfindungen sind (Abb. 22 und 23).

Gleichzeitig, also zu Anfang des zweiten Jahrzehnts dringen auch in den übrigen süddeutschen Druckorten: Augsburg, Nürnberg, Straßburg die Renaissanceformen ein. Aber es handelt sich sonst keineswegs um sklavische Nachahmungen, sondern die italienischen Einzelformen werden von den verschiedenen deutschen Künstlern in ganz individueller Weise zu neuartigen Gebilden zusammengestellt. Neben Dekorationsstücken der Frührenaissance werden gleichzeitig die phantastischen »Grotesken«[84] übernommen.

In Augsburg fertigte von 1514 bis 1518 der von der Metallätzung ausgehende *Daniel Hopfer* verschiedene Bordüren für die Offizinen von Miller und Othmar (Reg. 69 bis 74). Das Grundgerüst seiner Kompositionen ist durchaus nordisch, ein in ununterbrechlicher Linie sich weiterschlingendes Geranke; die Einzelformen jedoch stammen aus Italien: Füllhörner, Fruchtkörbe, Masken, phantastische Fabelwesen, Putten usw., weiß auf schwarzem Grunde,

jedoch nicht rein flächenhaft wie in Venedig, sondern mit feinen Strichlagen modelliert.

Von ähnlicher Phantastik erfüllt sind die von Joh. Grüninger in Straßburg seit 1512 verwendeten Ornamentrahmen, die wohl Arbeiten *Johann Wechtlins* sind (Reg. 82 und 83). Der Grund ist hier weiß gelassen; besonders charakteristisch sind die aus Konsolen herauswachsenden Halbfiguren und Putten, die federgeschmückten Helme und die nach Baldung kopierten Blätterfestons (Abb. 24).

Der bedeutendste Straßburger Meister dieser Zeit, *Hans Baldung*, zeichnete neben seinen Astwerkumrahmungen auch einige Bordüren mit Renaissancemotiven (Reg. 8 bis 10). Im Gegensatz zu Wechtlin verzichtet er hier auf das naturalistische Rankenwerk und baut auf dunkelschraffiertem Grunde die einzelnen Ornamentstücke, die Waffen, Gefäße mit herabhängenden Ketten, Tierköpfe, stilisierte Delphine usw. in einer Achse übereinander auf (Abb.25).

Dieses Prinzip wendet auch *Hans Weiditz* in Augsburg bei seinen ersten Arbeiten (1518) an (Reg. 86 und 87), jedoch hält er sich noch enger an die italienische Frührenaissance. Seine beiden ersten Bordüren scheinen direkt nach Pilasterfüllungen des Quattrocento kopiert. Verschiedentlich gibt er seinen Titelrahmen ein architektonisches Gerüst in der Art der plastischen Fenster oder Türeinfassungen der Frührenaissance: das Schriftfeld erscheint zwischen ornamentierten Pfeilern, die oben durch einen Spitz- oder Rundgiebel verbunden sind (Abb. 26). Das Ganze wird dann noch mit Festons behangen, mit Fruchtschalen, spielenden Putten und ähnlichem auf den Pfeilervorsprüngen und Bekrönungen belebt (Reg. 88 und 89). Mitunter setzt er auch nur zwei Säulen in die Seitenleisten und füllt die Zwischenräume mit Satyrn, Fabelwesen und Ornamenten (Reg. 90 und 91).

Zwei Jahre vor dem Auftreten des Hans Weiditz in Augsburg erscheint der junge *Hans Holbein* in Basel. Bei ihm ist das Gefühl für das Konstruktive der Architektur noch stärker ausgeprägt. Von Oktober 1516 bis Dezember 1517 zeichnet er eine ganze Reihe Quarteinfassungen für die Offizin von Froben. Seine Pilaster und Säulen sind schlanker als die des Weiditz. Entweder setzt er das Schriftfeld in einen portalartigen Aufbau, der am Sockel mit einer Figurenszene geschmückt, oben mit Blatt- und Blumengewinden behangen und von Putten umspielt ist und in einem Kranz oder Schild das Signet Frobens enthält (Reg. 51 und 53), oder er gibt ihm die Form einer Steintafel mit verziertem Sockel und Gesims und läßt die Ornamente zu beiden Seiten aus Vasen aufsteigen (Reg. 55 und 56).

Die Anregungen zu seiner Ornamentik stammen aus Venedig; eine Umrahmung hat er sogar direkt kopiert (Reg. 55), nur modelliert er die Formen noch durch feine Schraffierungen. Das dekorativ Figürliche setzt er mitunter zu wirklicher Handlung um, indem er in die unterste Leiste eine Bildszene zeichnet, aus der dann ziemlich unvermittelt das Ornament der Seitenleisten aufsteigt (Reg. 52 und 54). — In seiner zweiten Baseler Periode (seit Ende 1519) entwirft Holbein das Grundgerüst seiner Titelbordüren vielfach nach Art der an Hausfassaden gemalten architektonischen Prospekte: das Schriftfeld gleicht einem von Architekturteilen gerahmten Fenster, neben dem in den Seitenleisten die Figuren hinter Balustraden, Säulen oder Pilastern erscheinen (Reg. 61 und 64, Abb. 27). Oder er baut das ganze Titelblatt in drei Stockwerken auf, die mit einer gemeinsamen architektonischen Rahmung versehen sind (Reg. 68), oder er gibt Durchblicke durch einen reichverzierten, tonnengewölbten Innenraum (Reg. 65). Alle Möglichkeiten der Kombination sind eigentlich von Holbein erschöpft worden. Für die auch sonst sehr beliebte Gegenüberstellung zweier ganzer Figuren in den Seitenleisten ist seine »Apostelbordüre« (Reg. 62) das klassische Beispiel. Bei dem »Dionysos-Cleopatra-Rahmen« (Reg. 66) steht der Titel auf einem großen Steinpostament, das seitlich mit Statuen geschmückt ist. Diese Kompositionsform wurde 100 Jahre später auf den Titelblättern der Rubens-Werkstatt besonders häufig angewendet, natürlich mit ganz andren, barock bewegten Figu-

ren[77]. Auf Holbeins berühmte »Cebestafel« komme ich an späterer Stelle noch zu sprechen.

Eine ganz eigene Stellung nimmt ein in Wittenberg seit 1518 tätiger Künstler ein, den man allgemein mit dem Decknamen »*Hans Cranach*« (Reg. 20 bis 35) bezeichnet. Seine anmutigen Ornamentrahmen gehören mit zu den besten Leistungen dieser Zeit. In zierlicher Federzeichnungsmanier komponiert er um das Schriftfeld herum teils naturalistische, teils phantastisch umgebildete Pflanzen- und Tierformen. Meist bringt er in der Mitte der oberen und unteren Leiste eine Vase, ein Maskaron oder ein Wappen an und läßt von hier menschliche Halbfiguren, Delphine oder Füllhörner ausgehen, die sich dann in Form von Pflanzenranken oder phantastischen Schlangenleibern in die Seitenleisten fortsetzen (Abb. 28). Beiderseits fügt er häufig in das Blattwerk je eine menschliche Figur in einer humoristischen Situation ein: bärtige, alte Männer mit geflickten Hosen, dicke Mönche, die aus großen Krügen trinken, einen Wolf in Mönchstracht, einen nackten Waldmenschen mit Indianergürtel und Bockshörnern usw. (Reg. 24 bis 30). Die Modellierung besteht aus kurzen, feinen Strichelchen; der Grund ist meist weiß gelassen, nur bei zwei Bordüren ist er schwarz. 1521 findet er in der »Löweneinfassung« (Reg. 31) eine ganz prachtvolle Lösung der Verschmelzung von Schriftfeld und Ornament (Abb. 29). Die Mitte nimmt ein großes, herzförmiges, gelapptes Blatt ein, auf dem der Buchtitel steht. Oben, zu beiden Seiten und in der Mitte ist es zu Voluten umgerollt, von denen sich Pflanzenstengel nach den Seiten ranken. Unten in den Ecken ruhen zwei Löwen, deren Schwänze um die Spitze des Blattes geschlungen sind. Der Grund ist horizontal schraffiert. In seinen späteren Arbeiten seit 1523 (Reg. 32 bis 35), die er hauptsächlich für den Verlag von Cranach & Döring anfertigte, bevorzugt er, unter offenbar süddeutschem Einfluß, architektonische Kompositionen.

Italienische Formen sind ihm wohl bei seinen ersten Arbeiten schon bekannt gewesen, wenn vielleicht auch nur in deutschen Umarbeitungen. So erinnern seine Delphine mit ihren gelappten, blattförmigen Flossen an die von Urs Graf aus Venedig importierten. Seine Blättermaskarons haben ihr Vorbild auf Baldungs »Maximilians-Bordüre« (Reg. 10). Trotz solcher geringfügigen Entlehnungen oder Angleichungen bleibt dieser Künstler aber eine durchaus selbständige Natur und ist insbesondere durch seine Vorliebe für das Genrehafte eine rein deutsche Erscheinung. In diesem Punkte berührt er sich mit Dürer, an dessen Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch man in gewisser Hinsicht bei den ersten Arbeiten dieses Wittenberger Meisters (bis 1521) erinnert wird.

Dürer selbst hat bedauerlicherweise keine Titelbordüren gezeichnet. Die ihm früher zugeschriebenen Arbeiten haben sich als Werke seiner Schüler, insbesondere *Springinklees*, erwiesen, die jedoch aufs engste mit der Dürerschen Formenwelt verknüpft sind. Das bekannteste, aus der Dürer-Werkstatt hervorgegangene Titelblatt ist die sogenannte »Pirkheymer-Bordüre« (Reg. 78). Während bei den bisher besprochenen Ornamentrahmen in der Hauptsache das Prinzip der Flächendekoration maßgebend blieb, ist hier mit ornamentalen Elementen eine illusionistische Bildwirkung erzielt (Abb. 30). Das Schriftfeld, in Form einer rechteckigen Tafel mit zwei seitlichen Ösen, ist etwas nach der linken oberen Ecke zu gerückt. Für den ganzen Aufbau bestimmend ist eine große, kandelaberartige Säule auf der rechten Seite, die ähnlich einzelnen der sieben Leuchter in der Apokalypse (B. 62) mit Schuppen, Schlangen, stilisiertem Blattwerk, Perlschnüren usw. bedeckt ist. Hinter ihr befindet sich ein Steinsockel, auf dem eine kleine, glatte Säule mit einem Faun als Bekrönung steht (das Motiv ist Mantegna entlehnt und kehrt in verschiedenen Werken Dürers wieder[85]). Links vom Schriftfeld setzt sich der Sockel in gleicher Höhe fort und trägt noch einen kleinen Treppenaufbau mit einem Korbe, hinter dem wieder eine kleine Säule erscheint mit einem auf einer Kugel stehenden Kranich, der nach den

aus den oberen Festons herabhängenden Weintrauben pickt. Unten vor dem Sockel wird das Pirkheymersche Wappen von zwei Engelchen gehalten, während hinter ihnen zwei andre Tuba blasen. Das Ganze ist schwarz grundiert, aber diese dunkle Folie setzt nicht direkt hinter den Zierformen ein, sondern ist in ziemlicher Tiefe zu denken, die durch die perspektivische Verkürzung der einzelnen Glieder erreicht wird. Man muß das Blatt weit ab vom Auge halten, um sich das Hintereinander der einzelnen Bildschichten klar zu machen: im »Vordergrund« stehen die wappenhaltenden Engel, etwas tiefer die tubablasenden und die große Kandelabersäule, im »Mittelgrund« der Steinsockel mit dem Treppchen links und der Faunsäule rechts, und ganz in der Tiefe die Säule mit dem Kranich, deren Basis man nicht einmal mehr sieht.

In ähnlicher Weise ist ein andres Titelblatt Springinklees komponiert, das zwar erst aus einem Buche von 1526 bekannt, aber sicher wohl schon im 2. Jahrzehnt entstanden ist (Reg. 81 und Abb. 31). Die untere Leiste mit den schildhaltenden Putten ist von dem übrigen Bilde getrennt. Das Schriftfeld nimmt genau die Mitte ein. Hinter ihm ist eine Landschaft zu denken, von der zu beiden Seiten einige Bäume im Hintergrunde sichtbar sind. Davor steht links ein kathederartiges Postament, auf dem ein lautespielender Engel sitzt. Rechts ist vor dem Waldhintergrund ein Stufenaufbau, und ganz vorn eine große bauchige Säule mit einem Gemsbock als Bekrönung. Oben in der linken Ecke fliegen zwei Vögel, und auf dem von Rundstäben gerahmten Schriftfeld ist ohne Rücksicht auf die statische Möglichkeit nochmal ein Stück Erdboden mit einem schalmeiblasenden Faun zwischen zwei Blumenvasen angesetzt.

Noch einen Schritt weiter geht die 1517 von Springinklee für den Verlag der Koberger gezeichnete Bordüre mit der Taufe Christi (Reg. 80). Die völlig getrennten Leisten – ein jetzt häufig angewandtes Mittel zur drucktechnischen Vereinfachung – enthalten selbständige Bildszenen. Die obere und untere Leiste sind nochmal dreigeteilt, so daß im ganzen acht Felder entstehen, von denen die vier kleinsten auf den Ecken liegen. In diesen befinden sich oben zwei apokalyptische Darstellungen, unten zwei Engel mit den Marterwerkzeugen Christi, die nach Dürers Radierung B. 26 von 1516 kopiert sind. In der Mitte der oberen Leiste ist »Johannes auf Patmos« mit der Madonna dargestellt, unten die Taufe Christi in einer anmutigen Flußlandschaft. Die beiden Seitenleisten bilden eine zusammenhängende Szene mit dem Triumph des Todes. Links steht das Gerippe mit Sense und Sanduhr auf einem Postament (zwei ähnliche Darstellungen wurden von Dürer in das Gebetbuch Maximilians gezeichnet) von Kranken und Lahmen um Erlösung angefleht, rechts fliehen Mann, Frau und Kinder vor dem Tode, während einige andre Menschen bereits niedergeschmettert sind. Die Verwendung kleiner Bildszenen als Umrahmung eines Schriftspiegels ist nicht neu. So ist z. B. der Aderlaßkalender des Michael Greyf, Reutlingen 1495 (Schr. 3235) auf der linken Seite und oben von 13 kleinen, gleichgroßen Holzschnitten mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte und aus dem Leben Christi eingefaßt. Die in der Kölner Bibel als Rahmung verwendete Bildszene mit der Anbetung der Könige wurde schon früher erwähnt. Die besondere Flächenteilung jedoch mit Absonderung der vier Ecken scheint durch venezianische Einflüsse bewirkt zu sein. Dort pflegte man seit Ende des 15. Jahrhunderts in die vier Ecken oder in die Mitte der Leisten Medaillons mit figürlichen Darstellungen einzusetzen, die jedoch stets rein dekorativen Charakter haben.

Diese Bordüre Springinklees fand nun zahlreiche Nachahmungen in Deutschland. *Anton Woensam* in Köln, der sie selbst kopierte, schuf 1524 vier Leisten mit zwölf Szenen aus dem Leben des Herkules (Reg. 108), die durch kleine Säulchen mit schneckenförmigen Ornamenten voneinander getrennt sind. – Einige Jahre vorher hatte er für den Mainzer Drucker Johann Schöffer die Illustrationen zu einer Neuausgabe des deutschen Livius gezeichnet. Neben einigen ganzseitigen Bildern bestehen diese hauptsächlich

aus kleinen quer- und hochrechteckigen Holzschnitten mit Landsknechtsszenen ohne Umrahmungslinien, die dann in wechselnden Zusammenstellungen abgedruckt und auch auf den vier Titelblättern dieses Buches als Szenenrahmen verwendet sind (Reg. 107). Das Schriftfeld steht zwischen zwei gleichgroßen Holzschnitten in Hochformat, oben und unten schließt sich je ein Holzschnitt im Querformat an, die die ganze Breite einnehmen (Abb. 32). Da diese vier Holzstöcke untereinander nicht abgegrenzt sind, das ganze Blatt aber durch eine äußere Rahmungslinie umschlossen ist, wird der Eindruck erweckt, als seien alle vier Szenen von einem einzigen Stock abgedruckt. Es sind prachtvolle Landschafts- und Kampfdarstellungen mit Burgen, Feldlagern, Reitern und Fußvolk. Von der Horizontlinie der unteren Szene wird das Auge unmerklich über die Bodenerhebungen der Seitenleisten nach der Landschaft in der oberen Leiste geführt.

Schon vor der Mitte des zweiten Jahrzehnts hatte Hans Baldung in seiner zweiten Tiergartenbordüre (s. o. S. 16/17 und Reg. 6) versucht, die vier Leisten eines Titelrahmens zu einer einheitlichen Bildsphäre zu verschmelzen. Das gleiche Problem suchte er bei der »Johannesbordüre« von 1513 (Reg. 9) zu lösen. Durch Verkleinerung des Schriftfeldes und seine Verschiebung nach der rechten oberen Ecke ist die linke und untere Leiste stark verbreitert. Unten sitzt der Evangelist Johannes schreibend vor einem Baume, der in die linke Seitenleiste aufwächst und diese fast ganz ausfüllt. Rechts erscheint die Madonna mit dem Kinde auf der Mondsichel. Sie ist etwas in den Hintergrund gesetzt und ragt mit ihrem Oberkörper noch in die rechte Seitenleiste. Statt aber nun die Bildillusion über ihr durch Wolken oder Landschaftsandeutungen fortzusetzen, fügt er hier Groteskenornamente zur Füllung des leerbleibenden Raumes ein.

Ein ähnlicher Kompromiß ist auch auf einer Wittenberger Bordüre von 1526 (Reg. 15) zwischen bildmäßiger Tiefenwirkung und Flächendekoration geschlossen: unten befinden sich mehrere durchaus naturalistisch aufgefaßte Hirsche in einer Landschaft, die noch das untere Stück der Seitenleisten füllt, während die obere Hälfte der Seiten- und die Querleiste oben mit ornamentalen Fabelwesen geschmückt sind. Verwandte Kompositionen sind in dieser Zeit in Wittenberg noch mehrfach entstanden: bei den Bordüren mit dem Parisurteil (Reg. 13), einem in der Cranach-Schule auch für Tafelbilder sehr beliebten Thema, mit Pyramus und Thisbe (Reg. 16) und mit David und Goliath (Reg. 18) ist in der unteren Leiste eine Bildszene dargestellt, die sich in den Seitenleisten fortsetzt. Unkonsequenterweise dient dann als oberer Abschluß eine ornamentale oder architektonische Bekrönung des Schriftfeldes.

Die »Lust zum Fabulieren«, die Freude am Illustrativen hat bei den Menschen des Nordens von jeher das Gefühl für das rein Dekorative überwogen. Eine kurze Spanne Zeit werden die Sinne der deutschen Künstler von dem Formenreichtum des Südens geblendet; sie suchen das, was sie als Überlegenheit betrachten, auch für sich zu erringen, aber ihre eigene künstlerische Kraft bewahrt sie zum größten Teil davor, dem Fremden sklavisch zu unterliegen. Nachdem einmal die Zierformen der Renaissance zum Allgemeingut geworden sind, bleibt ihre Wiedergabe nicht Selbstzweck, sondern das Ornamentale wird dem Illustrativen untergeordnet. Das beste Beispiel hierfür ist der Entwicklungsgang des Hans Weiditz. Während sämtliche Titeleinfassungen seiner Augsburger Zeit rein dekorativen Charakter tragen, hat er nach seiner Übersiedlung nach Straßburg fast nur noch »erzählende Titelblätter« geschaffen. Möglich, daß hierbei auch die andre Umgebung und die anders gerichteten Wünsche der Auftraggeber eine gewisse Rolle gespielt haben.

Auch Holbein hatte sich, wie wir gesehen haben, allmählich von seinen venezianischen Vorbildern immer weiter entfernt. Die Wiedergabe einer fortlaufenden Handlung in einer Titelbordüre, wie es auf Holbeins »Cebestafel« (Reg. 57 bis 60) der Fall ist, wäre eine für Italien undenkbare Vorstellung. Die vier Leisten sind als einheitliches Bildfeld behandelt. Dargestellt ist der Weg des Menschen zur wahren

Glückseligkeit nach einer dem antiken Philosophen Cebes zugeschriebenen Schilderung. Unten an der Mauerpforte vom »Genius« empfangen, schreitet er an den Mächten der Verführung »Suadela«, »Opiniones« und »Fortuna« vorbei durch ein zweites Tor in das Reich der »Luxuria«, »Avaritia« und »Incontinentia«. Von hier geht's auf einem steinigen Pfad über »Tristitia« und »Dolor« zur »Penitentia«. »Falsa Disciplina« läßt er hinter sich, schreitet weiter bergauf und wird von »Audacia« und »Fortitudo« über Felsblöcke emporgezogen. »Veritas«, »Persuasio« und »Vera Disciplina« empfangen den geläuterten Menschen am Eingang zum letzten Lebenskreis, und schließlich wird er in der Mitte oben von der »Felicitas« gekrönt. Es existieren vier Fassungen dieses Titelblattes, deren Entstehungsfolge von Vögelin klargestellt worden ist. Zwei mit verhältnismäßig schmalen, getrennten Leisten sind in Metallschnitt ausgeführt, während die beiden andren aus einem ganzen Stock in Holz geschnitten sind. Am vollendetsten ist die letzte Fassung: das Schriftfeld ist stark verkleinert, wodurch die Geschlossenheit der Komposition sehr gewinnt. Die Eingangspforte unten und die »Arx verae felicitatis« oben liegen in einer Achse; der auf dem ansteigenden Gelände der Seitenleisten sich emporschlängelnde Serpentinpfad stellt die Verbindung zwischen beiden her. Perspektivische Verkürzung ist im Interesse besserer Verdeutlichung des komplizierten Inhaltes fast nicht angewendet. Die Figuren oben haben annähernd die gleiche Größe wie die unten.

Diese letzte Konsequenz ist in einigen Titelbordüren des Hans Weiditz durchgeführt, so z. B. schon in seiner ersten Straßburger Arbeit von 1523, der Umrahmung mit der Bergpredigt Christi (Reg. 93): die Seitenleisten bilden Terrainerhöhungen, die vom Vordergrund der unteren Leiste zum Hintergrund in der oberen Leiste überleiten. Bei einer Bordüre von 1528 mit dem Kampf zwischen Amalek und Josua (Reg. 103) hat er den in die Seitenleisten aufragenden Lanzenwald der kämpfenden Heere in sehr geschickter Weise als Mittel zur Überbrückung des Oben und Unten benutzt. Dahinter türmen sich mächtige Felsen auf, hinter denen links die kleinen Fähnchen eines noch heranziehenden Heeres sichtbar werden, während oben auf dem höchsten Gipfel (über dem Schriftfeld) Moses mit Hur und Aaron sitzt.

Dem erstgenannten Titelrahmen des H. Weiditz ähnelt im Aufbau eine Wittenberger Arbeit von 1525 (Reg. 14 und Abb. 33). In einer hochhorizontigen »Reiselandschaft« mit Bäumen, Felsen und Burgen befinden sich mehrere Gruppen von Pilgern, die vorn an einer Quelle trinken, von hier aus in die Ferne ziehen und winkend voneinander Abschied nehmen. O. Clemen hat zuerst erkannt, daß es sich um einen Auszug der Apostel handelt, der in verwandter Weise auch in der Tafelmalerei dargestellt ist, so auf einem Bild der Wolgemut-Werkstatt in der alten Pinakothek zu München (Abb. 34) und auf der Rückseite eines Altarflügels von Hans Baldung in »St. Maria auf dem Kapitol« zu Köln. Besonders deutlich ist der ikonographische und kompositionelle Zusammenhang zwischen dem Holzschnitt und dem Münchener Bilde, auf dem die Namen der einzelnen Apostel und ihre Reiseziele in die Heiligenscheine eingeschrieben sind. Der aus großen Felsblöcken bestehende Brunnen unten rechts mit dem davor hockenden Johannes und der mit zurückgebeugtem Kopf aus seiner Flasche trinkende Petrus lassen zum mindesten auf eine gemeinsame Vorlage für Bild und Holzschnitt schließen. Die etwas andersartige Figurenverteilung ist ja auch durch das in der Mitte befindliche Titelfeld bedingt. Die Bildwirkung wird jedoch durch diesen Ausschnitt keineswegs beeinträchtigt. Durch Überschneidung von Bäumen und Hügellinien, die man sich hinter dem Schriftfeld weitergehend denkt, und durch das Kleinerwerden der Figuren im Hintergrunde bleibt die Illusion gewahrt.

So ist bei der Titelumrahmung, genau wie beim Titelholzschnitt, die Bedeutung des Schriftfeldes immer mehr hinter der bildlichen Ausschmückung zurückgetreten und ihr untergeordnet. Man hat anscheinend vergessen, daß ja der eigentliche Zweck

des Blattes der ist, einen Buchtitel wiederzugeben, daß man eine Fläche und keinen Bildraum künstlerisch zu gestalten hat. Während der Italiener einen ausgesprochenen Sinn für Zweidimensionalität besitzt, – dies zeigt sich ebenso in seiner Fassadengestaltung wie in seiner Ornamentik, – sucht der Deutsche stets die Fläche zu überwinden, er denkt immer dreidimensional. Wie weit man sich von dem eigentlichen Zweck des Titelblattes entfernt hatte, beweist auch die Tatsache, daß man die bildlichen Umrahmungen für ganz beliebige Bücher ohne Rücksicht auf eine Beziehung zwischen Bild und Buchinhalt verwendete.

Seit dem Beginn des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts läßt die Zierlust im deutschen Buche sehr nach. In Basel sind schon seit 1525 keine neuen Titelumrahmungen mehr angefertigt worden, in Straßburg hört es etwa um 1530 auf. Man verwendet zwar die alten Bordüren zum Teil weiter, hie und da erscheinen auch mitunter noch neue Arbeiten, deren Zahl aber gegenüber der ungeheuren Produktion des zweiten und dritten Jahrzehnts verschwindend gering ist. Man bevorzugt jetzt den einfachen typographischen Titel, der höchstens mit dem Signet oder einem andren kleinen Holzschnitt geschmückt ist.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erlebt der Holzschnitt noch einmal eine Spätblüte, namentlich durch Virgil Solis, Jost Amman und Tobias Stimmer, und dann wird das Titelblatt auch noch einmal zum Träger ornamentaler, figürlicher und szenischer Darstellungen. Die Rollwerk- und Kartuschendekoration dieser Spätzeit ist keine Weiterbildung der Tendenzen von 1530, sondern beruht auf ganz andren stilistischen Voraussetzungen.

ABKÜRZUNGEN, LITERATUR UND BENUTZTE BIBLIOTHEKEN

A. D. B. = Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1875f.

B. = Bartsch, A., Le peintre-graveur. Bd. VII—XI.

Berlin, K. G. M. = Bibliothek des Kunstgewerbemuseums.

Berlin, K. K. = Kupferstichkabinett.

Berlin, St. B. = Preußische Staatsbibliothek.

Bilderschmuck = A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Band I—IX, Leipzig 1920f.

Burger, K., Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Berlin 1893, ff.

Butsch, A. F., Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance. Leipzig 1878/81.

Clemen, O., Bemerkungen zu einigen Titeleinfassungen der Reformationszeit. Zeitschr. f. Bücherfreunde N. F. XI, 1. 1919.

Clemen, O., Die Titelbordüre mit dem Parisurteil. Ebendas. N. F. XI, 2. 1920.

Clemen, O., Zu Hans Cranach. Zeitschr. f. Buchkunde I, 1924.

Cop. = W. A. Copinger, Supplement to Hains Repertorium. London 1895—1903.

Curjel, H., Hans Baldung Grien. München 1923.

Dodgson, C., Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum. Band I, 1903. Band II, 1911.

Dommer, A. von, Lutherdrucke auf der Hamburger Stadtbibliothek 1516—1523. Leipzig 1888.

Erfurt = Stadtbibliothek in Erfurt.

Essling, Prince d', Les livres à figures vénitiens. Florenz 1907 bis 1909.

Eisenmann, Verzeichnis der Werke Hans Baldungs. In: Meyers Künstlerlexikon Band II, 1878.

Flechsig, E., Cranachstudien I. Leipzig 1900.

Foerster, R., Die Bildnisse von Joh. Hess und Cranachs »Gesetz und Gnade«. In: Schlesiens Vorzeit V, 1909.

Friedländer, M. I., Hans Weiditz' Holzschnitte. Berlin 1922.

G. f. T. = Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1907ff.

Gotha = Landesbibliothek in Gotha.

H. = Hain, L., Repertorium bibliographicum. 4 Bände. Stuttgart und Paris 1826—1838.

Hase, O., Die Koberger. II. Aufl. Leipzig 1885.

Heitz-Barack, Elsässische Büchermarken. Straßburg 1892.

Heitz-Bernoulli, Baseler Büchermarken. Straßburg 1895.

His, E., Beschreibendes Verzeichnis der Werke von Urs Graf. In: von Zahns Jahrbücher f. Kunstwiss. VI, 1873.

Kl. d. K. = Klassiker der Kunst, Band IV, Dürer. Herausgegeben von V. Scherer. III. Aufl.

Klemm, H., Beschreibender Katalog des bibliographischen Museums. Dresden 1888.

Kristeller, P., Die Straßburger Bücherillustration im 15. und Anfang des 16. Jahrh. Straßburg 1888.

L. = Lippmann, Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin 1883ff.

L. = Lippmann, Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895.

Leipzig (Lpz.).Kl. = Sammlung Klemm } Deutsches Museum für Buch u. Schrift.

Leipzig (Lpz.) W. = Sammlung Weißenbach } Deutsches Museum für Buch u. Schrift.

Leipzig (Lpz.) St. B. = Stadtbibliothek.

Romische historien Titi liuij
mit etlichen newē Tran/slation/so kurtz verschie/nen jaren im hohē thum Seyffe zü Mentz im la/tein/erfunden/vnd vor/hyn nit mer gesehen.
Dauon such im ende des Registers.

Abb. 32 Anton Woensam: Titelumrahmung für P. Schöffer. Mainz 1521

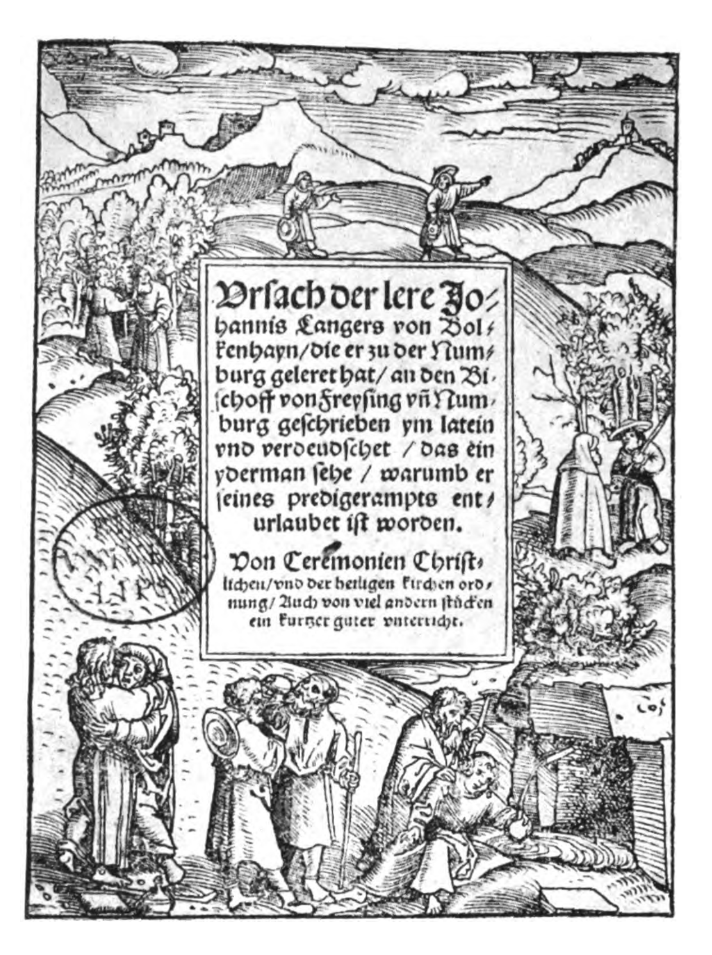

Vrsach der lere Jo/hannis Langers von Bol/kenhayn/die er zu der Num/burg geleret hat/ an den Bi/schoff von Freysing vñ Num/burg geschrieben ym latein vnd verdeudschet / das ein yderman sehe / warumb er seines predigerampts ent/urlaubet ist worden.
Von Ceremonien Christ/lichen/vnd der heiligen kirchen ord/nung/ Auch von viel andern stücken ein kurtzer guter vnterricht.

Abb. 33 Cranach-Schule: Titelholzschnitt mit Darstellung des Auszugs der Apostel Wittenberg 1525. Georg Rhaw




Abb. 34 Auszug der Apostel. Tafelbild der Wolgemut-Werkstatt in der Alten Pinakothek zu München



Leipzig (*Lps.*) *U. B.* = Universitätsbibliothek.
Luther, Joh., Die Titeleinfassungen der Reformationszeit. (3 Lieferungen.) Leipzig 1909f.
Luther, Joh., Ideendiebstahl in dem dekorativen Bücherschmuck der Reformationszeit. Zeitschr. f. Bücherfr. I, 2. 1897/98.
Luther, Joh., Der Besitzwechsel von Bildstöcken im Zeitalter der Reformation. Ebenda, VI, 1. 1902.
Lutherfestschrift: Die Illustration der Lutherbibel. Festschrift für den Lutherischen Weltkonvent. Herausgegeben von A. Schramm. Leipzig 1923.
Major, E., Urs Graf. Straßburg 1907.
Meier, K. E., Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus. Repert. f. Kunstwiss. XXXII, 1909.
Meiner, A., Geschichte des deutschen Signets. Leipzig 1922.
Merlo, J. J., Anton Woensam von Worms. Leipzig 1864.
Pass. = Passavant, J. D., Le peintre-graveur. 3 Bände. Leipzig 1860—1864.
Pflugk-Harttung, J. v., Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert. Stuttgart 1909.
Pietsch, Bibliographie der Luther-Bibel. In: Luthers Werke, Weimarer Ges. Ausg. Die deutsche Bibel, Band II. 1909.
Poppelreuther, Italienische und deutsche Titelrahmen. Zeitschr. für Bücherfr. IV, 2. 1900/01.
Pr. = Proctor, Robert, An index to the early printed books in the British Museum. London 1898/99.
Röttinger, H., Hans Weiditz, der Petrarca-Meister. Straßburg 1904.
Röttinger, H., Beiträge zum Holzschnittwerk Georg Lembergers. Mitteil. der Ges. für vervielfält. Kunst (Beil. d. »Graph. Künste«) 1906.
Röttinger, H., Hans Wechtlin. Jahrb. der kunsthist. Samml. des Kaiserhauses. Band XXVII, Wien 1907.
Röttinger, H., Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes. Straßburg 1921.
Scherer, V., Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg 1902.
Schmidt, Charles, Répertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. 6 Bände und Suppl. Straßburg 1893ff.
Schmidt, Heinr. Alfred, Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XX. 1899.
Schoeller, Ida, Die Kunst im deutschen Buchdruck. Gesellsch. d. Bibliophilen. Weimar 1915.
Schorbach & Spirgatis, Heinrich Knoblochtzer in Straßburg. 1888.
Schottenloher, K., Das alte Buch. Berlin 1920.
Schramm, A., Kataloge des Deutschen Buchmuseums zu Leipzig. I. Die Inkunabeln. Leipzig 1925.
Schr. = Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. Band V, Leipzig 1910.
Schreiber & Heitz, Die deutschen »Accipies'« — und »Magister cum discipulis« — Holzschnitte. Straßburg 1908.
Schuchardt, Chr., Lucas Cranachs d. Ä. Leben und Werke. Band I/II, Leipzig 1851. Band III, 1871.
Stadler, F. I., Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1913.
Vögelin, S., Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. Repert. für Kunstwiss. V, 1882.
Vögelin, S., Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Ebenda, X, 1887.
Voulliéme, E., Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts. II. Aufl. Berlin 1923.
Weil, E., Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrh. Berlin 1923.
Weimar = Landesbibliothek in Weimar.
Weisbach, W., Die Baseler Buchillustration. Straßburg 1896.
Wolff, H., Die Buchornamentik im 15. und 16. Jahrhundert in Deutschland. 2 Hefte. Leipzig 1912/13.
Woltmann, A., Hans Holbein und seine Zeit. 2 Bände. II. Aufl. 1874 und 1876.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. Münchener Archiv für Philologie des Mittelalters und der Renaissance, 8, II: Friedrich Wilhelm, zur Geschichte des Schrifttums in Deutschland bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts. Der Urheber und sein Werk in der Öffentlichkeit S. 106ff.

[2] Vgl. Sachsenspiegel, V. 175ff.:

»Weme lib, weme leyt,	sal diz bûch sin genant,
vrome unde sâlicheyt,	wem Sachsenrecht ist hie an bekannt
ist hîr angewachsen.	als in eyme spîgele die vrowen
Spiegel der Sachsen	sich beginnen schowen.«

[3] Vgl. den Beginn von Thomas Lirers Schwabenchronik (verf. im 12. Jahrhundert); gedruckt Ulm 1486, Conr. Dinckmuth (H. 10117):

»In Gottes namen Amen. In diser Cronick würdet durch verdrießlich vermeiden langer geschrifft zu lesen vñ lieplich die kürtze zu hören begriffen gar vil mengerley schöner alter geschichten so vor mer dann tausend iaren geschehen zu den zeiten do die schwäbischen land vnd andere land Haiden gewesen sind vnd durch wen sie zu cristenlichen glauben genotdrengt vnd gebracht seind worden.
Item des ersten wie ain kayser zu Rom ist gewesen der hat Kurio gehaissen . . .«

[4] Vgl. R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894, S. 74.

[5] Vgl. W. Schubart, Das Buch bei den Griechen und Römern. Berlin und Leipzig 1921, S. 98ff. und S. 139.

[6] Bei dem o. O. und J. erschienenen Druck »Albertus Magnus, De secretis mulierum et virorum« (Straßburg, etwa 1483, Heinrich Knoblochtzer, H. 558) ist Blatt 1 leer. Blatt 2a beginnt mit der Vorrede, die bis Blatt 2b Zeile 20 reicht. Zeile 21ff. lautet:

Titulus.

Incipiunt secreta mulierum et viror. ab Alberto Magno composita.



Textus.
D Ilecto sibi in cristo socio et . . . etc.

[7] Vgl. *Folio-Druck von Joh. Froben, Basel* 1522 (Leipzig U. B.) Blatt 1a [mit Metallschnittumrahmung der Cebes-Tafel von Hans Holbein (Künstler-Register 59)].
Jo. Frobenius
Lectori S. D.
En habes optime lector absolutissimi doctoris Aurelij Augustini opus absolutissimum de Ciuitate dei . . . etc.
Blatt 1b: D. Erasmus Roterodamus Lectori S. D.
Blatt 2a: (Umrahmt von 4 Ornamentleisten Holbeins) Serenissimo Henrico, Huius Nominis octavo, Angliae, Franciaeque regi, & Hiberniae domino . . . Joannes Lodouicus Vives S.
Blatt 3a—6a: Joannis Lodovici vivis Valentini in suos Commentarios ad libros de ciuitate dei D. Aurelii Augustini praefatio.
Blatt 6b—10b: De veteribus interpretibus huius operis.
Blatt 11a: D. Aurelii Augustini in libros de Civitate Dei ex ipsius autoris retractionum lib. II argumentum.
Blatt 11b: Elenchus Capitulum Primi lib. de Civitate Dei ad Marcellinum.
Blatt 12a: [Umrahmt von vier Leisten des Urs Graf (Butsch I, Tafel 39)]. D. Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi ad Marcellinum de civitate dei, contra Paganos, Liber primus.

[8] Im Deutschen Museum für Buch- und Schriftwesen in Leipzig befindet sich ein Manuskript der Stadtrechte von Nürnberg (Kl. III. 260), dem ein gedrucktes Register vorgebunden ist (H. 15529). Es ist verfaßt von Hans Tucher (vgl. A. D. B. Band 38, S. 766), gedruckt von Conrad Fyner in Eßlingen, besteht aus 23 Blättern und beginnt folgendermaßen:
»Hiernach sind begriffen die Titel der gesetze der Newen Reformation der Stat Nüremberg Anno domini Millesimo cccc L xxIx fürgenommen.«
(Das *ganze* Werk erschien erst 1484 bei Anton Koberger im Druck.)

[9] *Reformation der Stadt Nürnberg.* Augsburg 1498, Joh. Schönsperger. H. 13718, Schr. 5053. Gotha. Leipzig.
Blatt 1a: »Dis ist das register der gesecze der neuen Reformacion der stat Nüremberg.« Darunter Holzschnitt 214:195 (aus mehreren Stöcken zusammengesetzt): oben St. Sebald und St. Lorenz und die Stadtwappen, unten eine Stadtansicht von Nürnberg (stark verkleinerte Kopie nach der Darstellung in Schedels Weltchronik, Lat. Ausgabe. Blatt C). Dieses Blatt ist Schreiber unbekannt, fehlt auch in dem Leipziger Exemplar. Es ist wohl möglich, daß das Register mit seinem Titel erst nachträglich hinzugefügt ist, nachdem schon ein Teil der Auflage verkauft war.
Blatt 1b: leer.
Blatt 2a—15a: Register.
Blatt 15b: leer.
Blatt 16a: *Haupttitel*: »Dis ist die reformacion der statuten vnd gesecze di ein erber Rate d' stat Nüeremberg vmb gemeines nut not turfft vnnd vrsach willen gemacht hat.« Darunter Holzschnitt 186 : 116: Sebald und Lorenz auf Sockeln unter einem Kielbogen. Dazwischen die Wappen. (Kopie nach dem Wolgemutschen Holzschnitt in der Kobergerschen Ausgabe von 1484 (Künstler-Register 104). Seitlich und unten 4 Ornamentleisten mit schwarzem Grund.

[10] Vgl. *Druck von Joh. Schöffer, Mainz* 1519 (Leipzig Kl. II 74).
Blatt 1a:
Hoc in volumine haec continentur
Vlrichi Hutteni equ.
Super interfectione propinqui sui
Joannis Hutteni Equ. Deploratio.

Ad Ludouichum Huttenum super
interemptio ne filii consolatoria.

In Vlrichum Vuirtenpergensem orationes V.

In eundem Dialogus, cui titulus Phalarismus.

Apologia pro Phalarismo, & aliquot ad amicos epistolae.

Ad Franciscum Galliarum regem epistola ne
causam Vuirtenpergen. tueatur exhortatoria.

Ad lectorem.
Res est noua, res est atrox, & horrenda,
dispereeam nisi legisse uoles. Vale.

[11] Vgl. *Druck von Joh. Froben, Basel* 1515 (Leipzig U. B.).
Blatt 1a: Umrahmt von der Bordüre mit Narr und Satyr des Urs Graf (His 317. Butsch I, 38):
In hoc opere contenta.
Ludus L. Annaei Senecae, De morte Claudii
Caesaris, nuper in Germania repertus cum
scholiis Beati Rhenani.

Synesius Cyrenesis de laudibus Caluitii
Joanne Phrea Britanno interprete, cum
scholiis Beati Rhenani.

Erasmi Roterodami Moriae Encomium cum commentariis Gerardi Listrii, trium linguarum periti.

Apud Inclytam Germaniae Basileam.

[12] *Initiale P mit schreibendem Autor* in Albertus Magnus, Secreta mulierum und im Donatus (Schr. 3058) Straßburg, Heinrich Knoblochtzer (facs. Schorb. & Spirg. Tafel 32 und 75).
Magisterinitialen vgl. Schreiber & Heitz Anhang Nr. 120ff. Als eine der schönsten sei die große Initiale P des Blockbuch-Donats Conr. Dinckmuts in Ulm erwähnt (Pr. 10, Bilderschm. VI, 1).
Widmungsinitiale N im Ptolemaeus des Leonh. Holl, Ulm 1482 (Schr. 5031, Bilderschm. VII, 1.).
Initialen, die auf den Inhalt Bezug nehmen: Vgl. die Bibel Günther Zainers (Schr. 3456): Die Vorrede des hl. Hieronymus beginnt mit Initiale B, mit einer Darstellung des hl. Hieronymus und Paulus. Die Genesis beginnt mit Initiale I, mit einer Darstellung der Weltschöpfung. Die einzelnen Evangelien haben Initialen mit dem betreffenden Evangelisten usw. (Abb. Bilderschm. II, 610ff.).
Vgl. auch das Verzeichnis »Initiales remarquables« in Schreiber, Manuel Bd. V, S. 374.

[13] In dem Exemplar des Sensenschmidt'schen Heiligenlebens von 1475 (Schr. 4299), das sich im Leipziger Buchmuseum befindet (Kl. II. 743) ist auf der ersten Textseite (hinter dem

Register) an die kolorierte Holzschnittinitiale S seitlich und oben eine *handgemalte* Ranke angeschlossen. — Das in Weimar befindliche Exemplar von Schedels Weltchronik hat auf dem ersten Blatt des Registers und bei der Vorrede eine handgemalte Ranke. — Es sei darauf hingewiesen, daß solche Zutaten mitunter auch aus moderner Zeit stammen, jedoch zeigen die beiden angeführten Werke durchaus den Stil und das Kolorit des späten 15. Jahrhunderts. — Für handgemalte Initialen in Druckwerken vgl. Burger, Monumenta Tafel 122, 139, 184, 231, 278, 279, 294.

[14] Vgl. das in der Landesbibliothek Weimar befindliche Exemplar, der von Hans Lufft in Wittenberg 1547 gedruckten Kurfürsten-Bibel:

Blatt 1a: Umrahmung mit den 14 kursächsichen Wappen. Die Wappen sind koloriert auf weißem Grund. Das Schriftfeld (mit Titel in Schwarz- und Rotdruck) ist gelb grundiert. *Außen herum ist noch eine Blattranke gemalt*, und unten in der Mitte ein Schild mit einer Art Hausmarke (vielleicht der Werkstatt des Miniators?), wovon jedoch nur noch schwache Spuren vorhanden.

Blatt 1b: Handgemaltes großes kursächsisches Wappen.

Eingeklebtes Blatt: Großes handgemaltes Wappen mit einem Schwan (Exlibris der Familie von Schwarzenberg?) im Stil der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Blatt 2a: Holzschnitt mit Bildnis des Kurfürsten Joh. Friedrich, mit Deckfarben koloriert. *Ringsherum eine Bordüre gemalt*, ähnlich der obigen. Sämtliche übrigen Holzschnitte sind mit Deckfarben koloriert.

[15] Facs. Voulliéme, Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts II. Auflage, Tafel V, S. 128/9.

[16] Vgl. E. Weil, Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Berlin 1923. S. 24ff.

[17]—[21] *Ornamente vom »Meister des Ulmer Boccaccio«.*

[17] *»Albertus-Magnus-Ranke«.* Zweischenklige Ranke mit Winden- und Akeleiblüten ohne sonstigen Schmuck. Abb. Bilderschm. V, 4. Angewendet in: Albertus Magnus, De mysterio missae. Ulm 29. V. 1473. Joh. Zainer. H. 449 (fehlt bei Schr.) Leipzig U. B. Ferner in den Drucken H. 456 und 429.

[18] *»Griseldis-Ranke.«* Zweischenklige Ranke mit dem Wappen von Ulm (oben) und Wappen Johann Zainers (links), Abb. Bilderschmuck V, 3 und 5. Angewendet in: Petrarca, Griseldis. Ulm 1473 Joh. Zainer. H. 12814. Fehlt bei Schr. Berlin Pr. St. B. Ferner in folgenden Drucken: H. 15054, Proct. 2514, Cop. 4715. (Schr. 4914.)

[19] *»Narrenranke«* (für Folio). Zweischenklige Ornamentranke mit Winden- und Akeleiblüten, die durch einen knienden Narren zusammengehalten wird. Abb. Bilderschm. V, 99. Angewendet in: Durandus, Rationale. Ulm 3. XII. 1473, Zainer. Blatt 3a (hinter dem Register beim Textbeginn). H. 6474. Fehlt bei Schr. Leipzig Kl. II 697 (Kolor.) Ferner in folgenden Drucken: H. 2794, 891, 6475, 16133.

[20] *»Gelehrtenranke.«* Ähnlich der vorigen, statt des Narren ein kniender Gelehrter. Abb. Bilderschm. V, 100. Angewendet in: Deutscher Almanach für 1474, Ulm, Zainer H. 3149. Schr. 9727. Desgl. für 1475 (fehlt bei H. und Schr.) Berlin, Pr. St. B. Ferner in folgenden Drucken: H. 8063/64, Cop. 5387.

[21] *Boccaccio, Von etlichen frowen.* Ulm o. J. Zainer. H. 3333, Schr. 3506, Leipzig Kl. II. 698.

Blatt 1a—5b Register.

Blatt 6a—8b Widmungsvorrede Steinhöwels an die Herzogin Eleonore von Österreich, beginnend mit *Initiale D und Randornament.* Abb. Bilderschm. V, 97.

Blatt 9a Beginn des ersten Kapitels über Eva mit *Initiale S als Schlange und Bordüre mit Adam und Eva.* Abb. Bilderschm. V, 15.

Die letztere Bordüre ist wiederholt in der anderen deutschen Ausgabe o. J. H. 3334, Schr. 3507. Berlin K. K. und in der lateinischen, 1473 datierten Ausgabe »De mulieribus claris« H. 3329, Schr. 3510, Leipzig U. B.

[22] Vgl. K. Schorbach und M. Spirgatis, Heinrich Knoblochtzer. Straßburg 1888.

[23]—[26] *Ornamente Knoblochtzers.*

[23] *Zweischenklige Ranke* mit Blumen und Vögeln für Folio facs. Schorb. & Spirg. Tafel 15. Angewendet in: Jacobus de Theramo, Belial (II. Auflage) Blatt 1a, 1478. Schr. 4283. Ferner in folgenden Drucken: Schr. 4915, 4286, 4274, 3017, 4629, 4632, 3182.

[24] *Vier Ornamentleisten mit Blumen und Vögeln.* Unten rechts ein Jüngling in Grätschstellung. facs. Schorb. & Spirg. Tafel 25. Angewendet in: Petrarca, Griseldis (II. Auflage). Blatt 1a, 1482. Schr. 4917. Ferner im Äsop Blatt 1b, Schr. 3021. — 1485 *bis* 1489 *im Besitze Ludwigs von Renchen in Köln.* Angewendet in den Drucken Schr. 4321 (Teil 1), Schr. 4983. Abb. Bilderschm. VIII, 544, 692, 694. — Seit 1489 *bei Joh. Koelhoff d. Ä. in Köln.* Angewendet in Schr. 3039 und 5228. Abb. Bilderschm. VIII, 101.

[25] *Vier Ornamentleisten.* facs. Schorb. & Spirg. Tafel 45. Angewendet in Schr. 4958, 3307, 3308, 3021. — Seit 1485 bei Ludw. von Renchen in Köln (Schr. 4321, Teil II. Bilderschm. VIII, 620).

[26] *Vier Ornamentleisten für Quart.* facs. Schorb. & Spirg. Tafel 56, Gft. 1917/947, Voulliéme, Drucker S. 151. Angewendet in Schr. 5179, Schr. 4418.

[27] *Drei Ornamentleisten* (eine Längs- und zwei Querleisten, von diesen eine in doppelter Breite). facs. Gft. 1922/1312. Burger Tafel 97. Angewendet in: Plenarium. Urach 1481, Conr. Fyner. Schr. 4953. Berlin Pr. St. B. Blatt IIa. Ferner in: Schr. 4304 und H. 7652.

[28] *Zwei Ornamentleisten.* facs. Gft. 1922/1299. Angewendet in: Büchlein der Erwählung Maximilians. Stuttgart 1486 o. Dr. H. 10929 Schr. 4597. Blatt 2a.

[29] Schr. 3465/66. Leipzig Kl. II. 342. Abb. Bilderschm. VIII, 357, 358, 464, 473 und Burger Tafel 246 (bei Burger die im Bilderschmuck fehlende zweite untere Leiste mit zwei Waldmenschen als Wappenhalter). Die Ornamentleisten sind teilweise wieder verwendet in den Drucken Schr. 3386, 5342, 3812.

[30] Vgl. R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßburg 1896.

[31] Cop. 3991. Pr. 8092. Leipzig St. B. Abb. Claudin, Histoire de l'imprimerie en France I, S. 460ff.

[32] Vgl. Voulliéme, Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts. II. Auflage. Berlin 1922. S. 25.

[33] Abb. Claudin I, S. 466/7.

[34] *Friedrich Riederer, Spiegel der Rhetorik.* Freiburg i/Br. 1493. H. 13914. Schr. 5096. Leipzig Kl. III, 315.

Blatt 1a: Xylographischer Titel. Zu beiden Seiten je ein Engel mit Wappenschild. Darunter weibliche Figur mit dem Signet Riederers. Vielleicht vom jungen Dürer gezeichnet. Vgl. E. Baumeister, in Monatsh. f. Kunstwiss. VII, 1914. H. 9. mit Abb.

Blatt 1b: Ganzseitiger Holzschnitt 207 : 146. Vor einem thronenden König steht die Rhetorik mit einem strahlenden Spiegel, umgeben von mehreren Männern. Oben Astwerk-Arkade. Von anderer Hand wie das Titelblatt. Sign. M ♁ M.

[35] H. 73. Schr. 3001. Abb. Bilderschm. I, 2.

[36] H. 9868. Schr. 4465. Abb. Bilderschm. II, 233.

[37] Augsburg 1475, Joh. Bämler. H. 4041. Schr. 3778. Abb. Bilderschm. III, 453ff.

[38] Augsburg 1478 Anton Sorg. H. 14582. Schr. 5225. Abb. Bilderschm. IV, 389—398.

[39] H. 330. Schr. 3020. Abb. Bilderschm. V, 107. Sämtliche Äsopausgaben des 15. Jahrhunderts sind zusammengestellt im »Gesamtkatalog der Wiegendrucke« herausgegeben von der Preuß. Kommission, Band I. Leipzig 1925.

[40] Vgl. Weil, Der Ulmer Holzschnitt Kap. II.

[41] H. 4010. Schr. 3638. Leipzig Kl. II, 980.

[42] Vgl. Palatino, Libro nel qual s'insegna a scrivere. Rom 1548. Abbildungsprobe bei P. Jessen, Meister der Schreibkunst. Berlin 1923, S. 72.

[43] Jacobus Philippus Bergomensis, De claris mulieribus. Ferrara 1497. Rossi. H. 2813. Leipzig U. B.
Bl. 1a. Xylogr. Titel.
Bl. 1b Widmungsbild, umrahmt von einer architektonischen Bordüre (288 : 188), die MCCCCLXXXXIII bezeichnet ist.

[44] Nürnberg, Peter Wagner. H. 16019. Schr. 5423. Leipzig Kl. II, 762.

[45] Erfurt, Stadtbibliothek.

[46] Thucidides 1533, Herodot 1535, Ciceros Rhetorik 1535, Ciceros Paradoxa 1538, Xenophon 1540, Demosthenes 1543 u. a.

[47] Vgl. R. Bammes, Der Titelsatz. II. Auflage. Leipzig 1918.

[48] Vgl. P. Lehmann, Figurale Schriftflächen. Zeitschr. f. Buchkunde I. 1924. H. 2.

[49] Leipzig Kl. II, 655.

[50] Vgl. folgende Werke: »Romanae vetustatis fragmenta in Augusta vindelicorum et eius diocesi.« Augsburg 1508. Erhard Ratdolt (Leipzig U. B.).

»Inscriptiones vetustae Roman. et earum Fragmenta in Augusta vindelicorum et eius diocesi. Cura et diligencia Chuonradi Peutinger Augustani iurisconsulti antea impressae nunc denuo revisae, castigatae simul et auctae.« Mainz 1520, Joh. Schöffer, Leipzig U. B.

Petrus Apanius, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis. Ingolstadt 1534. (Erfurt St. B.)

[51] Leipzig Kl. II, 72. — Weimar.

[52] Vgl. Dehio, Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance. Repert. f. Kunstwiss. Band IV. 1880.

[53] Leipzig etwa 1495. M. Landsberg. H. 11633. Schr. 4814. Leipzig U. B.

[54] H. 3743. Schr. 5562. Weimar.

[55] Schreiber & Heitz, Die deutschen Accipies-Holzschnitte Nr. 58 mit Abb.

[56] Abb. Lutherfestschrift 183.

[57] Verfaßt von Aloysius von Cadamosto, deutsch von Jobst Ruchamer. Leipzig U. B.

[58] Vgl. K. E. Meier, Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus. Repert. f. Kunstwiss. Band 32, 1909, S. 415.
R. Foerster, Die Bildnisse von Joh. Heß und Cranachs »Gesetz und Gnade«. Schlesiens Vorzeit, Band V. 1909.

[59] Abb. Foerster a. a. O., S. 126 und 127.

[60—72] *Titelholzschnitte mit »Sündenfall und Erlösung«.*

[60] *Prager Typus.* Oktav. 124 : 85. Schriftf. 68 : 54. Angewendet zu: Die Propheten alle deudsch D. Mar. Lut. (Erfurt) 1532, Melchior Sachse. Pietsch, S. 515, Nr. 158.

[61] *Prager Typus.* Folio 275 : 197. Schriftf. 99 : 70. *Von Erhard Altdorfer.* Pass. IV. 46. Dodgson II. 553. Abb. Schöller, Tafel 62. Angewendet zu: De Biblie vth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers (ins Niederdeutsche übersetzt von Joh. Bugenhagen). Lübeck 1533. L. Dietz. Leipzig. Kl. II, 892. Weimar. Berlin K. K. (Wiederholt als Titelblatt zum Neuen Testament.)

[62] *Kopie nach Erhard Altdorfer von Hans Brosamer.* Prager Typus. Folio. 250 : 168. Schriftf. 99 : 70. Angewendet zu: (Luther-Bugenhagen) Biblia dat ys de gantze hillige Schrift. Magdeburg 1536. Michael Lotter. Leipzig U. B. — Seit 1539 bei Joh. Gymnicus in Köln: Georg Wicelius, Homiliae orthodoxae, Postill- oder Predigtbuch. Leipzig Kl. II, 377.

[63] *Gothaer Typus.* Quart. 156 : 107. Schriftf. 87 : 66. Dodgson II,415,6 Abb. Luther Tafel 52. Angewendet zu: Melanchthon, Loci communes, das ist die fürnemesten Artikel christlier Lehre. (Witt. 1536) Georg Rhaw. Ferner: In Jeremiam prophetam Commentarium Johannis *Bugenhagii,* Wittenberg 1546 P. Seitz. Leipzig U. B.

[64] *Gothaer Typus.* Quart. 158 : 111. Schriftf. 80 : 60. Abb. Luther Tafel 53. Angewendet zu: Der Spruch S. Pauli Gal. 1 (Christus hat sich selbs für vnser Sünde geben, das er vns errettet von dieser gegenwärtigen argen Welt). Allen betrübten vnd engstigen gewissen heilsam vnd tröstlich durch D. Mart. *Luther* ausgelegt. Wittenberg 1538 H. Weiß. Leipzig U. B.

[65] *Gothaer Typus.* Folio von *Lukas Cranach dem Jüngeren.* 300:206. Schriftf. 155:116. Abb. Lutherfestschrift 502. Angewendet zu: *Bibel* (hochdeutsche Ausgabe) Wittenberg 1541. Hans Lufft. (Als Haupttitel und zu den Propheten.) Pietsch S. 637 Nr. 69. Weimar

Bibel. Witt. 1544. H. Lufft. Pietsch, S. 675, Nr. 79. Leipzig U. B.

Bibel. Witt. 1556. H. Lufft. Leipzig Kl. III, 1166.

[66] *Desgl.* Größe 250 : 157. Schriftf. 121 : 77. Angewendet zu: *Bibel* (Niederdeutsche Ausgabe) Witt. 1541. H. Lufft. Leipzig Kl. III, 1156.

Bibel (hochdeutsch) Witt. 1543. H. Lufft. Pietsch, S. 657. Nr. 74.

Album civium Academiae Regiomontanae anno Christi hominis MDXLIIII primum institutum. (Älteste Matrikel der Universität Königsberg.)

[67] *Desgl.* Größe 270 : 155. Schriftf. 149 : 78. Angewendet zu: *Bibel.* Leipzig 1541/42 Nic. Wolrab. Pietsch, 643, 215 (als Titelblatt der Propheten). Leipzig U. B.

Bibel. Leipzig 1543. Wolrab. Pietsch 664 Nr. 225 (Wolfenbüttel).

Sacrae Scripturae et divinarum Litterarum Byblia Vniversa. (Titelbl. des N. T.) Leipzig 1543/44. Wolrab (Wolfenbüttel).

[68] *Prager Typus.* Oktav. Kopie nach 60. Angewendet zu: Luther, Das Newe Testament. Leipzig 1542. Nic. Wolrab. Pietsch, S. 655. Nr. 219.

[69] *Gothaer Typus.* Verkleinerte Kopie nach 65. Größe 122 : 83. Schriftf. 64 : 41. Abb. Lutherfestschr. 547. Angewendet zu: 1. Loci Theologici recens recogniti. Autore Philip. Melanchthone(!). Witt. 1543/44 P. Seitz. Berlin Pr. St. B. — 2. Das newe Testament auffs new zugericht. Witt. 1544. Hans Lufft.

[70] *Prager Typus.* Folio. 250 : 160, Schriftf. 118 : 72. (Kopie nach 60.) Angewendet zu: Auslegung der Episteln und Evangelien durchs gantze jar D. Mart. Luthers Auffs new corrigiert. Leipzig 1544. Wolrab. (Berlin Pr. St. B.)

[71] *Prager Typus.* Kopie nach 61. Vier Leisten 243 : 158, Schriftf. 120 : 77. Angewendet zu: De Bibel in duyts voortijts by Jacob Liesveldt wtgegaen 1569. (Gotha, Landesbibl.)

[72] *Gothaer Typus.* 177 : 144. Schriftf. 66 breit, oben rund. Angewendet zu: Biblia Toi est ksie gi starego y nowego przymierza z nowu z iezyka Ebreyskiego Greckiego y Lacinstiego na Polski przelone (übersetzt durch Simon Budni). Saslow (Littauen) 1572. (Gotha.)

[73] Vgl. Lisch im Jahrb. f. Mecklenb. Gesch. und Altertumskunde XXI, 1856, S. 298.

[74] Jetzt im Kupferstichkabinett in Dresden. Abb. K. Woermann, Handzeichnungen alter Meister im K. K. Dresden. München 1896. Mappe II, 20.

[75] Abb. Butsch II, Tafel 81.

[76] Vgl. Paul Kristeller in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Beilage zu den »Graphischen Künsten«) 1908.

[77] Abb. Titels en Portretten gesneden naar P. P. Rubens hrsg. v. M. Rooses. Antwerpen 1877.

[78] Vgl. L. Baer, Bernhard Maler von Augsburg und die Bücherornamentik der italienischen Frührenaissance. Monatshefte f. Kunstwiss. II. 1909. S. 46.

[79] Joh. Regiomontanus, Calendarium lat. Venedig 1476. E. Ratdolt, H. 13776. Leipzig Kl. 1902/5.

Dasselbe italienisch 1476. H. 13789. Abb. des Titelblattes Eßling I, S. 241.

Dasselbe deutsch 1478. H. 13786. Schr. 4370. Berlin K. G. M. Abb. des Titelbl. Gft. 1913/565 und Voulliéme, Drucker. II. Auflage. S. 565.

[80] Vgl. Prince d'Essling, Les livres à figures vénitiens. 3 Bände. Florenz 1907—1909.

[81] Michael Furter. Schr. 4522. München B. St. B.

[82] Butsch I/39 und 40. Vorlage: Eßling II, 1, S. 421.

[83] Vgl. Vögelin im Repert. f. Kunstwiss. X, 1887 (Holbein-Aufsatz).

[84] Vgl. Schmarsow, Das Eindringen der Grotesken in die Dekoration der italienischen Frührenaissance. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen II. 1881.

[85] Vgl. V. Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg 1902.

REGISTER DER IM TEXT ERWÄHNTEN TITELBLÄTTER VON BEKANNTEN KÜNSTLERN

Altdorfer, Erhard.

Vgl. Text, S. 20 und 23ff. und Anmerkung 61.

Baldung, Hans.

Literatur:

Eisenmann in Meyers Künstlerlexikon Band II, 1878.
Rosenberg, Skizzenbuch Baldungs. 1889.
Curjel, Hans Baldung Grien. München 1923.

Vorbemerkung:

Die unter Nr. 1 bis 3 angeführten Titeleinfassungen gehen seit Passavant auch heute noch in der buchgewerblichen Literatur fälschlicherweise unter dem Namen Wechtlin. Schon Kristeller wies in seiner »Straßburger Bücherillustration« 1888 auf die enge Beziehung zu Baldung hin. Röttinger bezeichnete sie in seinem Wechtlin-Aufsatz 1907 »als sichere Werke Baldungs«, und neuerdings hat sie Curjel endgültig in das Oeuvre Baldungs

eingefügt. Den drei Arbeiten kann ich noch eine vierte, bisher unbeschriebene anreihen (4). Von den drei Tiergartenbordüren gibt Röttinger die erste (5) auch Baldung. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese auch von demselben Meister stammt wie die Bordüre 1. Seltsamerweise führt aber Röttinger die beiden folgenden Tiergartenbordüren weiter im Werke Wechtlins auf. Ich halte diese auch für sichere Werke Baldungs. Bei Nr. 6 geht das Kompositionsschema auf die Bordüre 3 zurück. Die Modellierung der vier Pfosten, die Strichführung bei der Zeichnung der Tiere und Putten stimmt vollkommen mit den übrigen Arbeiten Baldungs überein. Die letzte Tiergartenbordüre, die etwa 7—10 Jahre nach der zweiten entstanden und in der Zeichnung entsprechend fortgeschrittener ist, verrät ebenso deutlich die Hand Baldungs und ist wohl geradezu eine Vorstudie seiner »Pferde im Walde« von 1534 (B. 56—58) zu nennen.

Für verschiedene Umrahmungen kann ich noch frühere Abdrucke nachweisen wie Curjel.

[1] *Astwerkrahmen.* Ein Stock. 137 : 96. Schrf. 71 : 46. Beiderseits je ein Baum mit zwei wilden Männern und zwei Putti. Curjel IX und X. Butsch I, 68. Angewendet in: Hymni de tempore et de Sanctis. Straßburg 1513. J. Knoblouch (Gotha, koloriert). — Joh. Adelphus, Sequentarium luculenta interpretatio. o. O. u. Dr. 31. III. 1513 (Gotha) und öfter.

[2] *Astwerkrahmen.* Ein Stock. 244 : 182. Schrf. oben rund. Beiderseits je *ein* Baum, die sich oben verschlingen, mit Weinlaub, Putten und Affen. Curjel IV, Abb. Butsch I, 70. Angewendet in: Poggii Florentini historiae convivales discriptivae. Straßburg 11. II. 1510, Joh. Knoblouch (Weimar). Außerdem in folgenden Drucken: Schmidt, Répertoire IV, X, 7; VII, 93 und 141 B. u. a. Kopiert: Leipzig 1520 Val. Schumann. Abb. Luther, Tafel 8.

[3] *Astwerkrahmen.* Ein Stock. 228 : 142. Schrftf. oben rund. Beiderseits je *zwei* Baumstämme, die sich oben verschlingen. Curjel VIII. Abb. Butsch I, 67. Angewendet in: Lectura aurea domini Abbatis antiqui super quinque libris Decretalium. Straßburg 1510. Joh. Schott. Außerdem in folgenden Drucken: Schmidt IV, X, 6; II, 66 u. a.

[4] *Säulenumrahmung.* 213 : 145. Schriftf. 90 breit, oben rund. Beiderseits je eine glatte Säule mit mehrfach profilierter Basis und spätgotischem Blätterkapitäl. Oben ein Feston von zwei Putten gehalten. Unten zwei Putten mit einem Bären spielend. — Bisher unbeschrieben. Angewendet in: Fulgentii opera, II. Teil: Opuscula Maxentii Johannis servi Dei Theologi Antiqui. Hagenau 1520, Thomas Anshelm für Koberger (Leipzig U. B.).

[5] *Tiergartenbordüre I.* Ein Stock. 139 : 102. Schr. 81 : 60. Beiderseits je ein Baum, die sich oben verschlingen. Unten Tiergarten. Abb. Heitz-Barack XV, 2. Angewendet in: Vocabularius gemma gemmarum. Straßburg 1511, R. Beck. Leipzig U. B. Ferner in folgenden Drucken: Schmidt IV, X, 9, 10, 11, 14 u. a. Gegenseitig kopiert Erfurt 1515. Abb. Pflugk-Harttung. Tafel 7.

[6] *Tiergartenbordüre II.* Ein Stock. 168 : 116. Schriftf. 75 : 58. In einer Waldlandschaft eine offene Laube, an deren Rückwand sich das Schriftfeld befindet. Zwischen den vier Pfosten lagern zahlreiche Tiere. Unten Signet R. Becks. Abb. Heitz-Barack XIV, 1 und Pflugk-Harttung Tafel 51 (fälschlich als Wittenberger Druck). Angewendet in: Vocabularius gemma gemmarum, Straßburg, R. Beck Titel 1515, Kolophon 1514 (Leipzig U. B.).

[7] *Tiergartenbordüre III.* Ein Stock. 170 : 118. Schrf. 80 : 68. Vor einem Waldhintergrund zahlreiche Tiere, seitlich begrenzt durch zwei kahle Baumstämme, die oben durch ein Feston verbunden sind. Daran hängt das Schriftfeld. Unten Signet Joh. Schott. Dommer 150. Abb. Heitz-Bar. V, 10. Angewendet in: XIII. Predig D. Martin Luthers. Newlich vszgegangē Anno XXIII. o. O. u. Dr. (Hamburg). — Hans v. Gersdorff, Feldbuch der Wundartzney Bl. 6b. Straßburg 1526, Joh. Schott (Gotha).

[8] Vier Leisten mit horizontal schraffiertem Grund. 137 : 97. 1. Feston. 2. Vier nackte Knaben, von denen sich die beiden mittleren balgen. 3. und 4. Trophäengehänge. Curjel XXI. Abb. Wolff, Bücherornamentik I, S. 21 und Pflugk-Harttung 80. Angewendet in: Joh. Lupus, De libertate ecclesiastica. Straßburg 3. II. 1511. Joh. Schott. Bl. 1a Leiste 1—4 mit roter Tonplatte überdruckt (Erfurt, Inc. 248).

Die Leisten kommen zusammen und getrennt noch in vielen Drucken Schotts vor.

[9] *Johannes-Bordüre.* 167 : 114. Schrf. 75 : 63. Ein Stock. Curjel XIV. Abb. Butsch I, 71. Schriftfeld etwas in die obere rechte Ecke gerückt. Links sitzt der Evangelist Johannes schreibend, rechts erscheint die Madonne auf der Mondsichel. Die rechte obere Ecke ist durch Grotesken ausgefüllt. Angewendet in: P. Terentius Poeta Comicus in sua metra restitutus. Straßburg, 14. III. 1513. Joh. Knoblouch und öfter. Schlechte gegenseitige Kopie Erfurt 1518 Matthes Maler. Abb. Luther Tafel 81. Pflugk-Harttung Tafel 32.

[10] *Maximilians-Bordüre.* Vier Stöcke. 238 : 167. Schr. 132 : 90. Pass. 81. Curjel XII. Abb. Curjel, S. 66. Unten Maximilian in einem Säulenhof thronend. Seitlich und oben Groteskenornamente. Angewendet in: Joh. Gerson, Opera. Teil III. Straßburg 1514. Knoblouch und öfter.

Burgkmair, Hans, der Ältere.

[11] Dyalogus Johannis Stamler de diversarum gencium sectis et mundi religionibus. Augsburg 1508 Oeglin & Nadler. *Titelholzschnitt* 272 : 176. Abb. Butsch I, 19. Vor einem Zelt sitzt die Ecclesia. Neben ihr knien Kaiser und Papst auf einem Treppenabsatz. Etwas tiefer sitzen beiderseits je zwei Vertreterinnen der nichtchristlichen Religionen mit zerbrochenen Fahnen. An der Vorderseite des Treppenaufbaues fließt der »Fons vere sapiencie«. Davor sitzt »Doctor Oliuerius«, im Halbkreis umgeben von 5 »Disputatores«.

[12] Jornandes, De rebus Gothorum & Paulus Diaconus, De gestis Langobardorum. Augsburg 1515. Joh. Miller. (Leipzig Kl. II. 569.) *Titelholzschnitt* 252 : 166. Abb. Butsch I, 22. In einer Zimmerecke sitzen »Albuinus rex« und »Athanaricus rex«. Von der Decke hängt ein geschweifter Schild herab, der als Schriftfeld für den Titel dient.



Cranach-Schule.

[13] *Umrahmung mit Parisurteil.* Witt. seit 1524 J. Klug. Ein Stock. 170 : 120. Schrf. 78 : 59. Pass. 117. Luth. Tafel 44. Links ein Brunnen, davor der schlafende Paris. Rechts davor der bärtige Merkur und die drei nackten Göttinnen. Auf dem Schriftfeld ein Achitrav mit Tonnenbogen. Darin Simson mit dem Löwen. Angewendet in: Luther, Eyn Schrecklich geschicht vnd gericht Gotes vber Thomas Müntzer. o. O. und J. (Leipzig U. B.).

[14] *Auszug der Apostel* in einer Gebirgslandschaft. 167 : 125 Schriftfeld, in der Mitte herausgeschnitten. 76 : 60. Dodgson II, S. 331 Nr. 28 (als Hans Cranach) Vgl. O. Clemen in Zeitschr. f. Bücherfr. N. F. XIII, 1921, S. 67. — Abb. Luther Tafel 27. Angewendet zu: Luther, Das Benedictus odder weyßagung des heyligen Zacharie. Witt. 1525. G. Rhaw. (Leipzig U. B.) und öfter.

[15] *Hirschbordüre.* Ein Stock. 171 : 120. Schrf. 77 : 59. Dodgson II, 325, 9. Abb. Luther Tafel 17, Butsch I, 93. Unten drei stehende Hirsche und ein Maultier in einer Landschaft. In den oberen Ecken eine männliche und eine weibliche Halbfigur mit je zwei Drachenleibern. Angewendet in: Luther, Eyn Sermon von stercke vnd zunemen des glaubens vnd der liebe. Aus der Epistel S. Pauli zun Ephesern. Witt. 1526 (M. Lother).

[16] *Umrahmung mit Pyramus und Thisbe.* Witt. seit 1526 Georg Rhaw. Abb. Luther Tafel 28. Weite Landschaft, in die das Schriftfeld in Form einer großen Tafel mit Ornamentbekrönung mitten hinein gestellt ist. Vorn liegt Pyramus, daneben stürzt sich Thisbe ins Schwert. Im Hintergrund der Löwe, rechts erscheint Thisbe noch einmal.

[17] *Umrahmung mit Enthauptung des Johannes.* Witt. seit 1530 N. Schirlentz. Vier Leisten 160 : 117. Schriftf. 88 : 68. Schuchardt II, S. 294, 144. Pass. IV, 24, 121. Dodgson II, 415,4. Abb. Luther Tafel 25. Pflugk-Harttung 98. Links Salome mit dem Haupt des Johannes, rechts der Henker mit dem Leichnam. Oben Gastmahl des Herodes, unten promenierende Paare. Angewendet zu: Luther, Verantwortung der auffgelegten Aufruhr. Witt. 1533 (Leipzig U. B.).

[18] *Umrahmung mit David und Goliath.* Witt. seit 1532, G. Rhaw. Ein Stock. 160 : 110. Schr. 70 : 62. Dodgson II, 343, 14. Abb. Luther Tafel 30. Einheitliche Landschaft. Vorn steht David auf dem toten Goliath. Im Mittelgrund heraufziehende Krieger. Links ein Felsen mit Burg, rechts eine Stadt. Schriftfeld mit einem Giebeldreieck bekrönt. — Angewendet zu: Der Vier vnd dreißigst Psalm ausgelegt durch Casparn Adeler. Witt. 1533. G. Rhaw.

[19] *Umrahmung mit dem guten Hirten.* Ein Stock. 162 : 115. Schrf. 61 : 47. Dodgson 415,5. Abb. Luther Tafel 38. An den vier Ecken des nach oben gerückten Schriftfeldes die Wappen der vier Reformatoren Luther, Melanchthon, Justus Jonas und Joh. Bugenhagen. Dazwischen Ornamente. Unten inmitten einer bergigen Landschaft das Wappen des Caspar Cruciger. Zwischen diesem und dem unteren Rand des Schriftfeldes die Halbfigur Christi mit einem Lamm auf den Schultern. Angewendet in: Eine Predigt Vom verloren Schaf. Luce XV. D. Mart. Luther. Witt. 1533. H. Lufft (Weimar).

Cranach, Hans.

Literatur:

E. Flechsig, Cranachstudien I. Leipzig 1900.
O. Clemen, Zu Hans Cranach, Zeitschr. f. Buchkunde I. 1924, S. 36.

Vorbemerkung:

E. Flechsig hat in seinen »Cranachstudien« den Nachweis zu erbringen gesucht, daß der Meister, der im folgenden aufgeführten Wittenberger Titeleinfassungen Cranachs jüngster Sohn Hans sei. Sein Hauptargument ist dies, daß zwei Arbeiten dieses Meisters (Holzschnittporträts Christians II.) mit der geflügelten Schlange signiert sind. Die Anbringung dieses Werkstattzeichens beweist jedoch nichts. Von verschiedenen Seiten ist deshalb auch die Hypothese Flechsigs angegriffen worden, zuletzt von O. Clemen. Trotzdem soll hier für diesen unbekannten Wittenberger Künstler in Ermangelung der Kenntnis seines wirklichen Namens »Hans Cranach« als Deckname beibehalten werden, wie es auch in Dodgsons »Catalogue« geschehen ist.

[20] *Umrahmung mit der kastalischen Quelle.* Ein Stock. Weißer Grund. 180 : 125. Flechsig, S. 221. Dommer 89. Dodgs. 327,2. Abb. Luther Tafel 19, Pfl.-H. 36. Unten Landschaft mit einer Quelle und bekränzten Personen. Seitlich und oben Astwerk mit musizierenden Halbfiguren in Blumenkelchen. Angewendet in: Luther, Eyn Sermon von dem sacrament der puß. Leipzig 1519 Melchior Lotter (Hamburg) und öfter.

[21] *Umrahmung mit musizierenden Engeln und hl. Familie.* Ein Stock. Weißer Grund. 183 : 127. Schr. 125 : 88. Flechsig, S. 221. Dommer 90. Dodgs. 327, 1. Abb. Butsch I, 88, Luther Tafel 16, Pflugk-Harttung 40. Unten Mitte fünf musizierende Engel, links heilige Familie, rechts hl. Elisabeth mit dem kleinen Johannes. Seitlich und oben in Ästen und Ranken kleine Engel. Angewendet: Oratio Joannis Langii Lembergii. Leipzig 27. VII. 1519. Lotter. — Von der freyheyt eynes Christenmenschen. Martinus Luther Czu Vuittenberg. Im XX. iar. — o. O. u. Dr. (Witt. M. Lotter d. J.) Hamburg.

[22] *Umrahmung mit musizierenden Engeln auf Blumenranken.* Ein Stock in vier Leisten zerschnitten. Weißer Grund. 158 : 117. Schrf. 114 : 75. Flechsig 8. Dommer 69 A. Dodgs. II, 325,7. Abb. Luther Tafel 4. Oben kursächsisches, unten Wittenberger Wappen. Angewendet in: Auszlegung der hundert vnd neundten psalmen. . . . Doctoris Martini Luther. Witt. 1520, Joh. Grunenberg (Hamburg).

[23] *Umrahmung mit Buchpresse und verschiedenen emblematischen Tierszenen.* Ein Stock. Weißer Grund. 163 : 122. Schrf. 84 : 61. Flechsig 10. Dommer 71. Dodgson 324, 1. Abb. Luther Tafel 5, Butsch I, 89. Angewendet in: Biblia noua Aluedēsis. Witt. 1520, Joh. Grunenberg (Leipzig U. B.) und öfter.

[24] *Umrahmung mit Einsiedler und Trinker.* Ein Stock in vier Leisten zerschnitten. Weißer Grund. Schrf. 115 : 72. Flechsig 5, Dommer 70 A. Dodgson 325,5. Abb. Luther Tafel 3. Pflugk-Harttung 48. Angewendet in: Von der Freyheyt eynisz Christenmenschen. Martinus Luther. Vuittenbergae. Anno Domini 1520 o. Dr. (Joh. Grunenberg) Dresden, Landesbibliothek.

[25] *Ornamentrahmen.* Ein Stock. Weißer Grund. Schrf. 120 : 80. Flechsig 3. Dommer 91. Dodgs. 328,5. Abb. Luther Tafel 20. Pflugk-Harttung 47. Angewendet in: Sermo Martini Lutheri de praeparatione ad moriendum. Leipzig 1520. Melchior Lotter. (Hamburg).

[26] *Umrahmung mit Klausner und Nonne.* Ein Stock. Weißer Grund. 169 : 117. Schrf. 71 breit, oben rund. Flechsig 1. Dommer 77. Dodgs. 327,3. Abb. Luther Tafel 10, Butsch I, 90, Pflugk-Harttung 58. Angewendet in: Appellatio D. Martini Lutheri ad Concilium a Leone Decimo, denuo repetita et innouata. Witt. o. Dr. u. J. (1520, Melchior Lotter).

[27] *Ornamentrahmen mit Wittenberger Wappen und Signet Lotters.* Ein Stock. Schwarzer Grund. 174 : 121. Flechsig 6. Dommer 75 A. Dodgs. 328,7. Abb. Luther Tafel 11. Pflugk-Harttung 49. Angewendet in: De captivitate Babylonica ecclesiae Praeludium Martini Lutheri (Urdruck) o. O. u. J. (Wittenberg 1520, M. Lotter) Leipzig St. B. — An den Christlichenn Adel deutscher Nation: von des Christlichen standes besserung: D. Martinus Luther. Durch yhn selbs gemehret vnd corrigirt. Vuittenberg. o. Dr. u. J. (1520 Melchior Lotter). (2. Originalausgabe. Die erste Ausgabe erschien im selben Jahr ohne Titeleinfassung.)

[28] *Umrahmung mit Schalmeibläser, Trinker und Betrunkenem.* Ein Stock. Schwarzer Grund. 179 : 122. Schrf. 109 : 69. Flechsig 7. Dommer 76. Abb. Luther Tafel 12, Butsch I, 92, Pflugk-Harttung 76. Angewendet in: Von den guten Wercken. D. M. L. Vuittenberg. (Originalausgabe.) Melchior Lotter 1520 (Leipzig U. B.).

[29] *Umrahmung mit gehörntem Waldmensch und Mann mit Kochlöffel.* Unten zwei Chimären. Ein Stock. Weißer Grund. 172 : 125. Schrf. 75 breit, oben rund. Flechsig 2. Dommer 78. Dodgs. 327,4. Abb. Luther Tafel 7. Butsch I, 91, Pflugk-Harttung 60. Angewendet in: Rationis Latomiae pro Incendiariis Louaniensis Scholae sophistis redditae, Lutheriana Confutatio Vuittembergae. o. Dr. u. J. (Melchior Lotter, 1521) Hamburg.

[30] *Umrahmung mit Flötenspieler und Wolf in Mönchstracht.* Ein Stock. Weißer Grund. 170 : 125. Flechsig 9. Dommer 73. Dodgs. 328, 10. Abb. Luther Tafel 8. Angewendet in: Vom mißbrauch der Messen. Martinus Luther. Wittemberg MDXXII. o. Dr. (Joh. Grunenberg.) (Leipzig U. B.)

[31] *Löweneinfassung.* Schriftfeld in Form eines herzförmigen, gelappten Weinblattes. Unten zwei liegende Löwen, deren Schwänze um die Spitze des Blattes geschlungen sind. Horizontal schraffierter Grund. 163 : 128. Dommer 79, A. Flechsig 13. Abb. Luther Tafel 13. Vgl. auch Joh. Luther in: Zschr. f. Bücherfr. I, 2, 1897/98 und VI¹ 1902, S. 132. Angewendet in: Von den gutten wercken. D. Martinus Luther. Vuittemberg 1523. (Melchior und Michael Lotter, Kolophon fälschlich 1521.) (Leipzig U. B.)

Nachschnitte: Erfurt 1523 Melchior Sachse, Horizontalschraff. Luther Tafel 13a. — Breslau 1542 Adam Dyon, Horizontalschraff. Luther Tafel 13b. — Wittenberg 1523 Cranach & Döring, weißer Grund, Luther Tafel 13c. — Nürnberg 1523 Hieron. Höltzel. Weißer Grund, Luther Tafel 13d. — Zwickau 1523 Jörg Gastel. Schwarzer Grund. Luther Tafel 13e.

[32] *Offene Halle, von der nur Vordersäulen und Dachgebälk sichtbar sind.* Davor Schriftfeld in Form eines gelappten Weinblattes. Flechsig 12. Dommer 72. Dodg. II, 329,13. Abb. Luther Tafel 6. Angewendet in: Passional Christi vnd Antichristi (Originalausgabe). o. O. u. J. (Wittenberg 1521, Joh. Grunenberg.) (Leipzig U. B.)

[33] *Architektonische Umrahmung.* Schriftfeld zwischen zwei vorspringenden, reich ornamentierten Pfeilern. Darüber drei Engelchen mit leeren Schilden. 165 : 125. Schrf. 67 : 57. Flechsig 11. Dommer 80. Dodgs. 329, 12. Abb. Luther Tafel 58. Angewendet in: Widder die Uerkerer vnd felscher Keyserlichs mandats. Martinus Luther. Wittemberg. MDXXIII. o. Dr. (Cranach & Dörung.) (Leipzig U. B.)

[34] *Schriftfeld auf einem Postament,* umrahmt von zwei Fruchtbehängen, die von zwei Putten oben gehalten werden, von einem dritten unten zusammengeknotet werden. Unten zwei liegende Hirsche. 172 : 121. Schrf. 79 : 60. Flechsig 16. Dommer 81. Dodgs. 325,6. Abb. Luther Tafel 43. Angewendet in: De instituendis Ministris ecclesiae ac Clarissimum Senatum Pragensem Bohemiae, Martinus Luther. Vuittemberge. o. J. u. Dr. (Cranach & Döring 1523.) (Leipzig U. B.)

[35] *Offene, tonnengewölbte Renaissancehalle, an deren Rückwand das Schriftfeld.* Vorn halten zwei kleine Engel die Lutherrose. 164 : 127. Schriftf. 60 : 57. Flechs. 17. Dodgs. 325,8. Abb. Luther Tafel 42. Angewendet in: An die Radherrn aller stedte deutsches lands: das sie Christliche schulen auffrichten vnd hallten sollen. Martinus Luther. Wittemberg. MDXXIIII o. Dr. (Cranach & Döring.) (Leipzig U. B.)

Cranach, Lucas d. J.

Vgl. Anmerkung 65—67.

Dürer.

Vgl. Seite 16, 20, 21, 28 und Anmerkung 34.

Urs Graf.

Literatur:

E. His, Beschreibendes Verzeichnis des Werkes von Urs Graf, in: von Zahns Jahrbüchern f. Kunstwiss. VI. 1873.
B. Major, Urs Graf. Straßburg 1907.

[36] *Lombardus-Bordüre.* 168 : 126. His 312. In der unteren Leiste liegt Petrus Lombardus, aus dessen Brust ein Baum wächst, der sich in die beiden Seitenleisten verzweigt. Auf jeder Seite 5 Halbfiguren von Mönchen und Bischöfen. Oben das Baseler Wappen. Angewendet in: Questiones magistrales in divina subtillissimi Scoti volumina. Basel 1510, Adam Petri.

[37] *Imperator-Titel.* His 324. Vier Leisten. 224 : 144. Schriftf. 146 : 116. Obere Leiste (57 : 143) mit ornamentiertem Bogen, Feston und männl. und weibl. Imperatoren-Medaillon. Seitlich und unten schmale Ornamentleisten. Angewendet in: Geiler v. Kaisersberg, Christenlich Pilgerschaft. Straßburg 1510. (Leipzig U. B.) und öfter.

[38] *Maximilians-Bordüre.* 261 : 175. His 313. Oben Maximilian thronend mit zwei stehenden Königen als Wappenhaltern. Darunter das große habsburgische Wappen. Seitlich Balken mit je 10 Wappenschilden und je ein nackter Mann mit einer Trophäe auf einer Stange. Angewendet in: Divini Gre-



gorii Nyssae Episcopi ... libri octo de homine. Straßburg Mai 1512, M. Schürer. (Berlin K. K.) — Ottonis Frisingensis ... Rerum ab origine mundi ... gestarum libri octo. Straßburg, März 1515, M. Schürer. (Gotha, Weimar, Leipzig B. V.)

[39] *Mazochius-Titel.* 191 : 118. Schrf. 78 : 52. His. 326. Abb. Major, Tafel VI, 1. Kaminartiger Aufbau mit zwei durch einen ornamentierten Architrav verbundenen Säulen. Oben ein akroterienartiges Ornament. Zu beiden Seiten hängt je eine Guirlande herab. Am Sockel das kaiserliche Wappen. [Kopie nach einem Titelrahmen, den Jac. Mazocchio in Rom häufig verwendete, so für: »Odissea Homeri per Raphaelem Volaterranum in Latinum conversa.« Leipzig W. Slg. 45.] Angewendet zu: Conr. Celtis, Libri Odarum quattuor. Straßburg 1513. M. Schürer für L. Alantse in Wien. (Leipzig U. B., Gotha.) Derselbe Holzschnitt ohne die Bekrönung (Gr. 160 : 120) kommt in folgenden Drucken Schürers vor: Schmidt, Répertoire VIII, 153, 188, 190, 192, 201. Kopie in Nürnberg bei Fr. Peypus 1515, Abb. Luther, Tafel 11.

[40] *Delphinrahmen.* Fehlt bei His. Schriftf. 178 : 113. Vier Leisten. Der rechteckige Schriftspiegel ist geradlinig begrenzt. Außen herum sind in konvexer Schwingung vier stilisierte Delphinpaare gelegt, die in der Mitte mit den rüsselartig verlängerten Oberkiefern und an den Ecken mit ihren Schwänzen aneinander geknotet sind. Der Zwischenraum ist dunkel schraffiert. Angewendet in: Ritter von Turn, 2. A. Basel 1513, M. Furter. Gotha (Berlin K. K., hier fehlt dieser Titel). Genaue Kopie nach einer häufig in Venedig verwendeten Bordüre. Vgl. Vitruv Venedig 1511, Joh. Tacunio. (Gotha.)

[41] *Maria-Titel.* His. 323. Abb. Pflugk-Harttung 4. Größe 170 : 122. Schrf. 88 : 82. Vier Leisten. Delphinrahmen, ähnlich dem vorigen. Oben Schildchen mit Inschrift: »Maria«. Angewendet für: Daniel Agricola, Directorium in dominice passionis articulos Decastichon. Basel 1513, A. Petri. (Gotha.)

[42] *Humanitas-Titel.* His 314. Abb. Schneeli, Renaiss. in der Schweiz 1896. Tafel VII. — 272 : 176. Schrf. 126 : 70. Architektonische Umrahmung in Form eines Postamentes für einen Thronsessel nach einem italienischen Vorbild. Vgl. Anmerkung 43. Oben Triumphwagen der Humanitas, von Virgil und Cicero geschoben, von Demosthenes und Homer gezogen. Links Figur des Kairòs, rechts der Nemesis auf kleinen Säulchen. Angewendet für: Paulus Cortesius in sententias qui in hoc opere eloquentiam cum theologia coniunxit (herausgegeben von Beatus Rhenanus) Basel 1513. Froben (Leipzig U. B.) und öfter.

Das thronartige Gehäuse wurde 1515 von Jörg Guotknecht in einer Miniatur eines handschriftlichen Augsburger Psalteriums kopiert (München cod. lat. 19201, Bl. 7b. Abb. Jacobi, Die deutsche Buchmalerei, S. 87) und 1516 von Hans Springinklee für einen Titelholzschnitt (79).

[43] *Klassikertitel.* 271 : 190. His 321. Foliorahmen mit Halbbildern von antiken Philosophen und Schriftstellern. Angewendet für: Erasmus, Proverbiorum Chiliades. Basel o. J., Froben. (Vorrede des Erasmus 1513. Nachwort Frobens 1515.)

[44] *Bordüre mit Narr und Satyr.* His 317. Abb. Butsch I, 38. 168 : 107. Kopie nach der Pirkheymer-Bordüre (78). Angewendet in: Ludus L. Annaei Senecae, De morte Claudii Caesaris etc. Basel 1515. Froben.

[45] *Vier Leisten mit nacktem Mann und Weib auf Postamenten.* His 315. Abb. Major Tafel VI, 2. — 222 : 168. Schrf. 145 : 112. Angewendet in: D. Ambrosii omnia opera. Basel 1516, A. Petri.

[46] *Bordüre mit Adam und Eva.* His 316. Abb. Heitz-Bern. 63. Vier Leisten. 177 : 126. Angewendet in: H. Glareani de ratione syllabarum brevis isagoge. Basel 1516, A. Petri.

[47] *Bordüre mit Zauberer Virgil, Parisurteil, Pyramus und Thisbe.* His. 318. Abb. Butsch I, 99. Angewendet in Dictionarium Graecum. Paris 1521, J. Badius.

[48] *Bäreneinfassung,* fehlt bei His. 250 : 165. Schrf. 155 : 94. Vier Leisten mit spielenden und kämpfenden Bären. Unten die beiden Wappen Berns und die des Reiches. Angewendet in: Historie von Olvier und Arto, aus dem Franz. übersetzt von Wilhelm Ziely aus Bern. Basel 14. II. 1521, A. Petri. (Berlin St. B.)

Holbein, Ambrosius.

[49] *Bordüre mit Varusschlacht und Verleumdung des Apelles.* Ein Stock. 209 : 143. Schrf. 126 : 9. Pass. 1. Woltm. 7. Butsch I, 46. Oben die Varusschlacht (nach Tacitus). Rechts ein Postament mit Inschrift: »Tandem vipera sibilare desiste. 1517 AH.« Links Temperantia und Justitia, rechts Caritas und Fortitudo. Unten Verleumdung des Apelles (nach Lucian). Angewendet in: Novum Testamentum omne multo quam antehac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum. (2. Ausg. d. griech. Testam.) Basel o. J., Joh. Froben. (Vorrede der ersten Ausgabe von 1516, am Schluß des Textes Jahreszahl 1518, Druckfehlerverzeichnis vom März 1519.) Blatt 1b als Umrahmung zum Breve des Papstes Leo an Erasmus. (Leipzig U. B.)

[50] *Bordüre mit der »Imago vitae aulicae«.* Ein Stock. 287 : 173. Schrf. 130 : 109. Pass. 3. (Hans Holb.) Woltm. 8. (Ambros. Holb.) Abb. Butsch I, 48, Pflugk-Harttung 28. Oben links Merkur und Apollo, rechts Apoll und Daphne. Seitlich links Cupido und Adulacio, rechts Venus und Cupido. Unten das Hofleben nach der Beschreibung Lucians. Angewendet in: Maximi Tyrii Philosophi Platonici sermones e Greco in lat. ling. versi, Cosmo Pacio ... interprete. (Herausgegeben von Beatus Rhenanus) Basel 1519, Froben. Blatt 3a als Umrahmung zur Vorrede. (Leipzig St. B.)

Holbein d. J., Hans

Literatur:

A. Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit. 2 Bände 2. A. 1874/6.

S. Vögelin, Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. (Cebes-Tafel) Repert. f. Kunstwiss. V, 1882.

S. Vögelin, Wer hat Holbein die Kenntnis des klass. Altertums vermittelt? Repert. f. Kunstwiss. X, 1887.

H. A. Schmidt, Holbeins Tätigkeit für Baseler Verleger. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen. XX, 1899.



I. Periode Oktober 1516 bis Dezember 1517.

[51] *Portaltitel mit spielenden Putten und Tritonenkampf am Sockel.* Ein Stock. 180 : 119. Woltm. 234. Abb. Butsch I, 41. Angewendet in folgenden Drucken Frobens von 1516: Th. Morus, Utopia. — H. Glareanus, Isagoge in Musiceen. — M. Dorpius, Oratio in praelectionem epistolarum divi Pauli. — Th. Gaza, Grammaticae institutio. Außerdem noch in vielen späteren Drucken. Kopiert in Landshut, Mainz, Straßburg. Nach Dodgson im Jahrb. der preuß. Kunsthandlungen XIX 1898, S. 160 angebliche Kopie nach einem Nürnberger Holzschnitt. Der betreffende Druck ist jedoch nicht datiert (nur die Vorrede 1511, was gar nichts besagt). Da das Blatt durchaus Holbeinschen Charakter trägt, ist das Verhältnis sicher umgekehrt. Hinzukommt, daß die angeblich Nürnberger Einfassung das Landshuter Wappen enthält. Der Drucker Joh. Weißenburger siedelte 1515 nach Landshut über. Das betreffende Buch ist sicher nicht vor 1517 erschienen.

[52] *Mutius-Scaevola-Titel.* Ein Stock. 182 : 117. Schrf. 94 : 67. Woltm. 223. Abb. Butsch I, 45. Unten Szene mit Scaevola vor Porsenna. Seitlich Ornamente. Oben spielende Putten. Angewendet in: Aeneae Platonici Christiani de immortalitate animae. (Herausgeg. von Beatus Rhenanus.) Basel 1516, Froben (Leipzig U. B.) und öfter.

[53] *Portaltitel mit Enthauptung Johannis d. T. als Sockelszene.* Ein Stock. 178 : 114. Schrf. 60 breit, oben rund. Woltm. (Ambr. Holb.) Nr. 1. Abb. Butsch I, 44, Pflugk-Harttung 18. Angewendet in: Scipionis Carteromachi Pistoriensis, Oratio de Laudibus Literarum Graecarum. Basel März 1517, Froben (Gotha) und öfter. Kopiert von A. Woensam (Merlo 425).

[54] *Lucretia-Titel.* Ein Stock. 183 : 125. Woltm. (Ambr. Holb.) 4. Abb. Butsch I, 43, Pflugk-Harttung. 19. Seitlich und oben Ornamente. Unten Bildszene mit Tod der Lucretia vor Tarquinius. Angewendet in: Des. Erasmi Rot. in genere consolatorio de morte declamatio, enthalten in dem Sammelband: Querela pacis undique gentium eiectae profligataeque auctore Erasmo Roterodamo. Basel Dez. 1517, Froben.

[55] *Ornamentrahmen mit Tritonenfries.* Pass. 82. Abb. Pflugk-Harttung 29. Schriftfeld auf einer Art Steinepitaph, an dessen Sockel eine Szene. Seitlich Ornamente. Gegenseitige Kopie nach einer venezianischen Bordüre (Biblia vulgar. Historiata. Venedig 1493. Abb. Essling I, S. 131.) Angewendet in: Galeoti Martii Narniensis De homine libri duo. Basel 1517, Froben.

[56] *Puttentitel.* Woltm. (Ambr. Holb.) 9. Pass. (Hans Holb.) 107. Abb. Pflugk-Harttung 107. Unten Triumphzug von Putten in einer Landschaft. Seitlich kletternde Putten. Angewendet in: Querela pacis undique gentium eiectae profligataeque Auctore Erasmo Roterodamo. Basel Dez. 1517, Froben.

II. Periode 1519 bis 1526.

[57] *Cebes-Tafel I.* Vier Leisten in Metallschnitt. 261 : 178. Schriftfeld 203 : 115. Pass. 90 (als 3. Imitation) Woltm. 272 (als Nachahmung). Vögelin A. Angewendet für Opera Q. Septimii Florentinis Tertulliani ... per Beatum Rhenanum e tenibris eruta. Bl. 15a. Als Umrahmung des Textbeginnes. Basel, Juli 1521, Joh. Froben. (Leipzig U. B.) Über das Inhaltliche vgl. »Cebetis Tabula sive Vitae humane pictura graece« ed. Schweighäuser, Straßburg 1806 und M. Schaber, Über das Gemälde des Cebes. Konstanz 1862.

[58] *Cebes-Tafel II.* Ein Stock (Holzschnitt von Hans Hermann nach Holbeins Zeichnung). Pass. Imitation a. — Woltm. Kopie a. Vögelin B. Angewendet in: Perotto, Cornucopiae sive Linguae Latinae commentarii. Basel, Sept. 1521, A. Cratander.

[59] *Cebes-Tafel III.* Vier Metallschnittleisten, Kopie nach I. 249 : 168. Schrf. 137 : 102. Pass. Imitation B. — Woltm. Kopie b. Vögelin C. Angewendet in: Augustinus, De civitate Dei. Basel, Sept. 1522, Froben. (Leipzig U. B.)

[60] *Cebes-Tafel IV.* Ein Stock. Pass. 90. Woltm. 227 (als Original) Vögelin D. Abb. Butsch I, 54. Pflugk-Harttung 84. Nach Vögelin zuerst 1532 verwendet. Jedoch wurde diese Umrahmung bereits 1525 in Venedig kopiert (Dictionarium Graecum, gedruckt von Melchior Sessa & Petrus de Rauanis). Ein deutscher Originalabdruck ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

[61] *Crassus-Titel.* Ein Stock. 187 : 123. Woltm. 225. Pass. 94. Abb. Pflugk-Harttung 100, Heitz-Bernoulli 112, XI. Portalaufbau. Unten wird dem Crassus von einigen Kriegern eine kochende Flüssigkeit in den Mund gegossen. Angewendet in: Luciani Samostatensis Dialogi. Basel 1522, Curio. (Leipzig St. B.)

[62] *Apostelbordüre.* (Holzschnitt von H. Lützelburger.) Ein Stock. 245 : 177. Woltm. 215. Pass. 73. Abb. Butsch I, 57. Pflugk-Harttung 81. Heitz-Bernoulli 64, III. Angewendet in: (Luther) Das New Testament, yetzund recht gründlich teutscht. Basel, Dez. 1522, A. Petri.

[63] *Scaevola-Titel II.* (Metallschnitt von C. V.) Nicht bei Woltmann. Abb. Jahrb. d. pr. Kunstsammlung. XX, 1899, S. 245. Angewendet in: Vergilii opera. Basel 1523, Bebel.

[64] *Orpheus-Herkules-Titel.* Woltm. 221. Pass. 78. Abb. Butsch I, 56. Pflugk-Harttung 68. Heitz-Bernoulli 65, IV. Säulenportal mit dem Flöte blasenden Orpheus im Tympanon. Links: Herkules erwürgt den nemeischen Löwen, rechts den Hund Kerberus. Angewendet in: Luther, Vom Anbeten des heiligen Sakraments des Leichnams Christi. Basel 1523, A. Petri.

[65] *Curtius-Titel.* (Metallschnitt von C. V.) Ein Stock. 128 : 87. Schrf. 60 : 43. Woltm. 224. Pass. 120. Abb. Butsch I, 55. Das Schriftfeld in einer tonnengewölbten Renaissancehalle. Vorn stürzt sich M. Curtius zu Pferde in eine dampfende Kluft. Angewendet: In Joannis Evangelium Commentarii Philippi Melanc. Basel o. Dr., Sept. 1523. (Leipzig U. B.)

[66] *Dionysos-Kleopatra-Titel.* Woltm. 226. Pass. 96. Abb. Butsch I, 53. Schriftfeld als Vorderseite eines Postamentes. Seitlich der Tempelraub des Dionysos. Am Sockel die liegende Kleopatra. Angewendet in: Divi Hilarii Pictavorum episcopi lucubrationes per Erasmum Roterodamum emendatae. Basel 1523, Froben. Von A. Woensam viermal kopiert (Merlo 448—51).

[67] *Klassikerrahmen.* (Metallschnitt von I. F.) Vier Leisten. 278 : 190. Schrf. 160 : 93. Seitlich und oben Halbfiguren antiker Schriftsteller, unten Dichterkrönung Homers durch Kalliope und die andern Musen. Angewendet in: Strabonis Geographicorum Commentarii. Basel, März 1523, Curio.

[68] *Bordüre mit Auszug der Apostel* (Metallschnitt von I. F.) Vier Leisten 228 : 168, Schrf. 112 : 99. Abb. Butsch I, 58.



Oben Christus vor Gottvater. Seitlich die Evangelistensymbole. Unten Auszug der Apostel. Das Ganze in architektonischer Umrahmung. Angewendet in: Theophylacti archiepiscopi Bulgariae in quatuor Euangelia enarrationes Jo. Oecolampadio interprete. Basel 1525, A. Cratander.

Hopfer, Daniel.

Literatur:

E. Eyssen, Daniel Hopfer. Diss. Heidelberg 1904.

[69] Joh. Eck, Chrysopassus. Augsburg 1514, Joh. Miller. *Titelholzschnitt* 253:173. Abb. Butsch I, 20 u. Pflugk-Harttung 3. Oben ornamentierter Bogen mit der Inschrift »Chrysopassus«. In den Eckzwickeln Putten. Unten Jacob und Esau.

[70] *Chronicon Abbatis Vrspergen a Nino rege Assyriorum usque ad Fridericum II.* Augsburg 1515, Joh. Miller. (Weimar, Berlin K. K.) *Umrahmung* aus einem Stück 250:165. Schrf. 165:100. Tiefschnitt. Grotesken auf schwarzem Grund. Innerhalb des Schriftfeldes *ein Titelholzschnitt* in Hochschnitt mit den Figuren des Ninus und Friedrichs II. Abb. Butsch I, 21 und Pflugk-Harttung 11.

[71] *Umrahmung aus einem Stück.* 248:168. Tiefschnitt. Grotesken auf schwarzem Grund. Abb. Butsch I, 24 und Pflugk-Harttung 15. Angewendet in: Joh. Pinicianus, Promptuarium vocabulorum. Augsburg 1516, Joh. Otmar und öfter.

[72] *Ornamentrahmen aus einem Stück.* 248:168. Tiefschnitt· Grotesken auf schwarzem Grund. Eyssen 4. Abb. Butsch I, 23. Angewendet in: Sassenspegel (niederdeutsch). Augsburg 1516, S. Othmar und öfter.

[73] *Ornamentrahmen aus einem Stück.* 151:104. Schrf. 79:47. Tiefschnitt. Grotesken auf schwarzem Grund. Eyssen 6. Abb. Butsch I, 26. Angewendet in: Isocrates, Von dem Reich. Augsburg 1517, S. Othmar. — Luther, Ain Sermon von dem Sacrament der puß. o. O. u. J. (Leipzig U. B.)

[74] *Vier Ornamentleisten.* 174:121. Schrf. 91:72. Tiefschnitt. Grotesken auf schwarzem Grund. Eyssen 7. Abb. Butsch I, 30 und Pflugk-Harttung 25. Angewendet in: (Luther) Theologia deutsch. Augsburg 23. IX. 1518, S. Othmar. (Leipzig U. B.) und öfter.

Lemberger, Georg.

Literatur:

Röttinger in den Mitteilungen d. Ges. f. vervielf. Kunst (Beilage der »Graph. Künste«) 1906.

[75] *Architekturrahmen.* 255:161. Röttinger 2. Abb. Lutherfestschr. 36. Beiderseits Pfeiler mit vorgelegten Säulen und reich verkröpftem Gesims, oben verbunden durch eine Tonne mit runder Öffnung in der Laibung. Auf der Wölbung acht spielende Engel. Unten vor dem tief eingeschnittenen Sockel Christus am Kreuz, von neun klagenden Engeln umgeben. Angewendet zu: 1. Missale secundum ritum ecclesiae Pragensis. Leipzig 1522, Melchior Lotter d. Ä., 2. Das Allte Testament deutsch. M. Luther. Vvittemberg. o. J. u. Dr. (1. Ausg.) (Melchior Lotter d. J. 1523.)

[76] Das neue Testament deutsch von Hieronymus Emser. Dresden 1527, W. Stöckel. (Leipzig U. B., Kl. II. 200.)

Bl. 1a. *Titelholzschnitt* 227:140. Links und rechts vom Schriftfeld die vier Evangelisten, darüber vier Engelchen in einer Wolke, darunter Halbfigur Gottvaters und die Taube des Heiligen Geistes. Unten Aussendung der Apostel.
Bl. 1b. Leer.
Bl. 2a—4a. Vorrede des Herzogs Georg von Sachsen.
Bl. 4b. *Einleitungsholzschnitt* 208:140. Links Madonna mit Kind. Rechts Moses und die Propheten unter einem knorrigen Baum.
(Bl. 1—4 sind nachträglich vorgeheftet.)
Bl. 5a. Xylogr. Titel.
Bl. 5b. Register.
Bl. 6a. Vorrede des hl. Hieronymus.
Bl. 6b. Wiederholung des Einleitungsholzschnittes.
Bl. 7a. Beginn des Matthäus-Evangeliums.

Reuwich, Erhard.

[77] *Bernhardus de Breydenbach, Peregrinationes. Mainz o. Dr.* Lat. Ausgabe 11. II. 1486. H. 3956. Schr. 3628. Leipzig Kl. II, 42. Deutsche Ausgabe 21. VI. 1486. H. 3959. Schr. 3630. Leipzig Kl. II, 43.
Bl. 1a. Leer.
Bl. 1b Holzschnitt 270:192.
Auf einem polygonalen Sockel eine weibliche Figur in reicher burgundischer Tracht. Zu ihrer Rechten das Wappen des Bernhard von Breydenbach, zur Linken das seines Reisebegleiters Joh. von Solms, mit prächtiger Helmzier. Unten am Sockel das Wappen des Philipp von Bicken. Oben eine Astwerkarkade mit Putten. Abb. Schramm, Inkunabelkatalog des Buchmuseums, S. 1.

Springinklee, Hans.

[78] *Pirckheimer-Bordüre.* Ein Stock. Schwarzer Grund. 195:125. Schrf. 130:79. Heller 1936. Pass. 205. Dodgs. I, 379, 1. Abb. Pflugk-Harttung 2. — Kl. d. K. IV. 3. A. 274. Angewendet in: Plutarchi de his qui tarde a numine corripiuntur libellus. (Übersetzt von Pirkheimer.) Nürnberg 30. VI. 1513, Fr. Peypus und öfter.

[79] *Baptista-Rahmen.* Ein Stock. 271:182. Abb. Butsch I, 36. Architektonischer Aufbau, kopiert nach Urs Graf (42). In der Mitte Johannes Baptista. Angewendet in: Biblia latina com concord. ex Josepho excerpt. p. Joh. de Gradibus. Lyon-Nürnberg 17. XII. 1516, J. Sacon f. A. Koberger d. J. (Leipzig U. B.)

[80] *Foliorahmen mit Taufe Christi.* Vier Leisten. Heller 1934. B. 30. Pass. 203. Dodgs. I, 353,11. Abb. Butsch I, 34. Oben Johannes die Apokalypse schreibend. Seitlich Triumph des Todes. Unten Taufe Christi. Hach Heller zuerst für ein o. J. ersch. Gedicht auf Johannes den Evangelisten verwendet. Ferner: Index consummatissimus in Augustini undecim partes omnium contentorum. Bl. 1a. Nürnberg 1517. F. Peypus f. Joh. Koberger (Leipzig U. B.) Ferner in folgenden Kobergerschen Verlagswerken: Hase 279, 280, 282, 262. Kopiert von Anton Woensam 1521 (Merlo 426).

[81] *Umrahmung mit lautespielendem Engel.* Ein Stock. 166:126. Schrf. 95:68. Abb. Schottenloher, Das alte Buch. 1. Aufl. S. 127. Angewendet in: Anzaygung etlicher Irriger mengel so

Caspar Schatzgeyer Barfußer in seinem buchleyn wider Andream Osiander gesetzt hat. 1526. o. O. u. Dr. (Würzburg, Balth. Müller.) (München B. St. B.)

Wechtlin, Hans.

Literatur:

H. Röttinger, Hans Wechtlin. Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Band 27. Wien 1907.

Vorbemerkung:

Hans Wechtlins Entwicklungsgang liegt trotz Röttingers großer Arbeit noch sehr im Dunklen. R.s Zuschreibungen haben zum größten Teil keine allgemeine Anerkennung gefunden. Jedoch wurde von ihm bereits darauf hingewiesen, daß eine ganze Reihe Titeleinfassungen, die in der buchgewerblichen Literatur unter Wechtlins Namen gehen, Arbeiten Baldungs sind. Wechtlin hat im Gegensatz zu Baldung eine sehr harte, eckige Strichführung, vor allem in der Modellierung, die auch bei seinen signierten Hell-Dunkel-Schnitten durchaus spürbar ist und nur durch die farbige Tönung abgemildert wird. — Ich glaube in zwei Bordüren Joh. Grüningers von 1512 die Hand Wechtlins zu erkennen. Die Modellierung der figürlichen Elemente mit dem harten Nebeneinander von dunkel schraffierten und ganz weißen Flächen stimmt durchaus mit den Illustrationen des Gersdorffschen Feldbuches überein, die ja als sichere Werke Wechtlins beglaubigt sind. Hinzu kommt, daß in diesen Bordüren an verschiedenen Stellen zwei gekreuzte Stäbe in das Ornament eingefügt sind, ein Motiv, das sonst nirgends vorkommt. Da Wechtlin mit gekreuzten Pilgerstäben signierte, liegt seine Autorschaft auf der Hand.

[82] *Ornamentbordüre.* Ein Stock 218:245. Schrf. 122:68. Abb. Kristeller, Straßburger Bücherillustration, Abb. 22. Auf weißem Grunde stilisierte Ranken und Grotesken. An der linken unteren Ecke des Schriftfeldes zwei gekreuzte Stäbe im Ornament. Angewendet in: Ambrosius Calepinus Bergomates Dictionarium. Straßburg 11. III. 1512, Joh. Grüninger. Ferner in folgenden Drucken: Schmidt, Repert. I 144, 154, 157, 158.

[83] *Ornamentbordüre.* Ein Stock. Quart. Abb. Pflugk-Harttung 74. Oben ein Feston (nach Baldung kopiert). Unten zwei geflügelte Putten auf einem Feston sitzend. Seitlich links unten und rechts in der Mitte je zwei gekreuzte Stäbe innerhalb des Ornamentes. Angewendet in: Margarita Philosophia noua. Straßburg 31. V. 1512, Grüninger. Ferner in folgenden Drucken: Schmidt, Repert. I 142, 161, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 185, 194, 196, 200.

[84] Hans v. Gersdorff, Feldbuch der wundartzney. Straßburg 1517. Joh. Schott (Erfurt). *Titelholzschnitt.* 200:126. Zwei Ärzte mit Gläsern.

[85] Dasselbe. 2. A. 1526 (Gotha). *Titelholzschnitt.* 153:115. Ein Feldarzt bei der Arbeit. Im Hintergrund eine brennende Stadt.

Weiditz, Hans.

Literatur:

H. Röttinger: Hans Weiditz, der Petrarca-Meister. Straßburg 1904.

M. J. Friedländer, Hans Weiditz' Holzschnitte. Nachbildungen nach den Originalen im Berliner K. K. Berlin 1922.

I. Periode (Augsburg).

[86] *Ornamentrahmen.* Ein Stock. 177:130. Schr. 120:85. Schwarzer Grund. Rött. 8. Abb. Butsch I, 28. Angewendet in: Imp. Henrici quarti Caes. Aug. ducis vero Boiorum septimi vita. Augsburg 1518, Grimm & Wirsung.

[87] *Ornamentrahmen.* Ein Stock. Schwarzer Grund. 159:110. Schrf. 100:58. Rött. 15. Abb. Butsch I, 27, Pflugk-Harttung 27. Angewendet in: In hymnum aviae Christi Annae dictum ab Erasmo Roterodamo Scholia Jacobi Spiegel. Augsburg 1519, Grimm & Wirsung.

[88] *Architektonischer Ornamentrahmen* mit Rundgiebel. 177:132. Rött. 9. Abb. Pflugk-Harttung 14. Angewendet in: Vlrici de Hutten Equitis Germani Aula Dialogus. August 1518, Grimm & Wirsung.

[89] *Architektonischer Ornamentrahmen mit Spitzgiebel,* bez. 1518. Ein Stock. 176:137. Schrf. 95:76. Rött. 12. Abb. Pflugk-Harttung 26. Angewendet in: Vlr. de Hutten eq. ad Caesarem Maximil. vt bellum in Venetos coeptum prosequatur Exhortatorium. Augsburg 1519, Joh. Miller.

[90] *Ornamentrahmen mit gefesselten Satyrn zwischen zwei Säulen.* Ein Stock. 178:133. Schrf. 101:58. Rött. 17,3. Abb. Friedl. S. 4 und Pflugk-Harttung 24. Angewendet in: Vlrichi de Hutten equitis Germani Aula Dialogus. Augsburg 1519, Grimm & Wirsung.

[91] *Architekt. Ornamentrahmen mit Faun und Faunin auf Säulen.* Ein Stock. 141:93. Rött. 35. Abb. Dodgs. II, S. 150/151. Angewendet in: Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen ainem Ritter Calixtus vn ainer Edlen junckfrawen Melibia genaunt. Augsburg 1520, Grimm & Wirsung. (Berlin K. K.)

[92] *Ornamentrahmen mit Waffen und Trophäengehängen.* Ein Stock. 249:162. Schrf. 156:93. Rött. 21. Abb. Friedländer, S. 25. Butsch I, 29, Pflugk-Harttung 42. Angewendet in: Repertorium librorum trium Joannis Boemi de omnium gentium ritibus. Augsburg 1520, Grimm & Wirsung.

II. Periode (Straßburg).

[93] *Szenenrahmen mit dem predigenden Christus.* Ein Stock. 137:197. Schrf. 79:54. Rött. 57. Abb. Kristeller, Straßb. Bücherill., S. 68. Angewendet in: XXVII. Predig D. Martin Luthers newlich vßgangen Anno XXIII. o. O. u. Dr. (Straßburg, Joh. Schott.) (Leipzig U. B.)

[94] *Szenenrahmen mit Sündenfall.* 210:162, Schrf. 91:91. Rött. 59. Abb. Friedländer, S. 32. Angewendet in: Concordantz des Newen Testaments zu teutsch. Straßburg 1524, Joh. Schott. (Berlin K. K.)

[95] *Ilias-Rahmen.* 126:82. Schrf. 64:39. Rött. 65. Abb. Rött, Tafel 22 und Heitz-Bar. XVI, 3. Oben Hekuba, Priamos. Deiphobus und Alexander. Links: Homer und Kalliope. Rechts: Achill schleift die Leiche Hektors (dem Schriftfeld zugekehrt). Unten Kampf Achills mit Hektor. Angewendet in: Homer, Ilias (griechisch). Straßburg 1525, W. Köpfel.



[96] *Odyssee-Rahmen.* Ein Stock, in vier Leisten zerschnitten. 127:83. Schrf. 64:38. Rött. 66. Oben Jupiter und Juno thronend, Merkur und Apoll. Links Venus und Mars beim Ehebruch, Neptun und Vulkan. Rechts Homer mit Harfe, Odysseus und Asinous beim Mahle, Demotocus mit Harfe. Unten Odysseus auf dem Meere vor Itaka. Die Qualen des Tantalus. Angewendet in: Homer, Odysseia (griechisch). Straßburg 1525, W. Köpfel. (Leipzig U. B.)

[97] *Römischer Titel.* Vier Leisten. 134:92. Schrf. 90:59. Rött. 17. Oben römischer Triumphzug, unten eine Schlacht, seitlich je ein römischer Standartenträger. Angewendet in: Johann Huttichius, Imperatorum romanorum libellus. (1. Ausg.) Straßburg 1525, W. Köpfel. (Leipzig Kl. II, 292.)

[98] *Bacchus-Rahmen.* Vier Leisten. 128:85. Schrf. 84:52. Rött. 67. Abb. Reitz-Bar. XVIII, 11 und Wolff, Bücherorn. I, S. 41. Angewendet zu: Joh. Huttichius, Imperatorum Romanorum libellus. 2. A. Straßburg 1526. W.Köpfel. (Leipzig U. B.)

[99] *Elias-Titel.* 165:115. Rött. 72. Abb. Rött. Tafel 24. Darstellung nach dem ersten Buch der Könige, Kap. 18. Angewendet zu: Jacob Other, Christlich Leben und Sterben.

[100] *Dioscorides-Titel.* Ein Stock. Weißer Grund. 250:163. Schrf. 126:89. Rött. 75. Abb. Rött. Tafel 26. Verschiedene Tiere, Menschen und Heilkräuter. Angewendet in: P. Dioscoridae Pharmacorum Simplicium reique Medicae libri VIII. Jo. Rvellio interprete. Straßburg 1529, Schott. (Leipzig St. B.)

[101] *Hesperiden-Bordüre.* Bez. 1529. Vier Leisten, 246:153. Schrf. 120:89. Rött. 77. Abb. Rött. Tafel 77. Unten Herkules erschlägt die lernäische Schlange vor dem Eingang zum Garten der Hesperiden. Oben Venus und der trunkene Silen. Links auf einem Sockel Dioscorides, rechts Apollo. Angewendet zu: Otto Brunfels, Herbarum vivae aicones. Straßburg 1530, Joh. Schott. (Leipzig U. B.)

[102] *Klassikerrahmen.* 165:116. Schrf. 79:63. Rött. 80. Oben vier, seitlich je drei berühmte antike Ärzte und Naturforscher, jeder mit einem Schüler. Unten Galienus und Hippokrates mit 8 Schülern. Angewendet in: Catalogus illustrium Medicorum siue de primis Medicinae scriptoribus per Ot. Brunnfelsium. Straßburg 1530, Schott. (Leipzig U. B.)

[103] *Josua-Rahmen.* Bez. 1528. Ein Stock. 235:155. Schrf. 142:76. Rött. 74. Abb. Heitz-Bar. XX, 16 und Rött. Tafel 25. Kampf des Josua gegen Amalek (Exodus 17). Angewendet in: Die gantz Bibel Alt vnnd Neuw Testament Verteutscht durch Doctor M. L. Straßburg 1530, W. Köpfel. (Leipzig U. B.)

Wolgemut, Michael.

Literatur:

I. F. Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1913.

[104] Reformation der Stadt Nürnberg. fol. Nürnberg 1484. A. Koberger. H. 13716. Schr. 5051. Leipzig Kl. II, 729.
Bl. 1a. Leer.
Bl. 1b. *Holzschnitt.* 256:177. Unter einem gotischen Kielbogen links St. Sebald, rechts St. Lorenz auf Sockeln. Dazwischen das kaiserliche Wappen und die beiden Stadtwappen von Nürnberg. Abb. Stadler, Tafel 17. Zahlreich kopiert. Vgl. Schr. 3714, 4184, 5052, 5053.

[105] Hartmann Schedel, Buch der Chroniken. Nürnberg 23. XII. 1493, A. Koberger. Groß-Folio. H. 14510. Schr. 5205. (Leipzig Kl. II. 734.)
Bl. 1a. Xylogr. Registertitel. Facs. Burger, Tafel 21.
Bl. 1b. Leer.
Bl. 2a bis 10b. Register.
Bl. 11a. »Ein kurtze beschreybung des wercks der sechs tag von dem geschöpff der werlt die vorrede...«
Bl. 11b. *Ganzseitiger Einleitungsholzschnitt* (378:242). Abb. Stadler, Tafel 9. Der thronende Salvator in reicher ornamentaler Umrahmung. Über die Vorzeichnung dazu vgl. Sidney Colvin im Jahrbuch der pr. Kunstsammlung. VII, 1886, S. 98.
Bl. 12a. Textbeginn mit der Schöpfungsgeschichte.

Woensam, Anton.

Literatur:

J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. 2. A. von Firmenich-Richartz. 1895. Sp. 971ff.

[106] Einhard, Vita et gesta Karoli Magni, herausgeg. v. Herm. von Neuenahr, gewidmet Karl V. Köln 1521, Johann Soter. *Titelholzschnitt.* 185:122. Karl d. Gr. und Karl V. in ganzer Figur nebeneinander stehend. Umrahmt von einer Bordüre mit 6 Wappen. Merlo (Nachtrag) 407c. Abb. Schoeller, Tafel 83.

[107] Livius, deutsch, 3. A. Mainz 1523, Joh. Schöffer. (Leipzig Kl. II, 86.) Auf dem Haupttitel, ferner auf dem Titelblatt zum zweiten und dritten Teil und zum Register je vier rahmende Holzschnitte mit Landsknechtszenen.
Blatt 2a. Widmungsvorrede mit Umrahmung.
Einzelne Holzstöcke wurden schon vorher als Titelrahmen verwendet für: Wormser Landfrieden Karls V. Mainz 1521, P. Schöffer. (Pass. IV, 51. Merlo 460.)

[108] *Herkulesrahmen.* Vier Leisten für Folio mit 13 Szenen aus dem Leben des Herkules. Merlo 433. Abb. Butsch I, 84. Pflugk-Harttung 87. Angewendet in: Flavii Josephi Hebraei Historiographi clariss. opera interprete Ruffino presbytero. Köln 1524, Euch. Cervi-Cornus.

[109] *Foliorahmen mit Erzbischof Albrecht.* Ein Stock. 279:174. Merlo. 457. Oben thront der Erzbischof unter einem Baldachin, umgeben von seinen 4 Hofmarschällen. Seitlich und unten die Wappen der zu Mainz gehörenden Bistümer. Angewendet in: Friedrich Nauseae ... Tres Euangelicae veritatis Homiliarum Centuriae. (Gewidmet dem Erzbischof Albrecht.) Köln 1530, P. Quentell. (Leipzig U. B.)

[110] *Foliorahmen mit Erzbischof Hermann von Wied.* Merlo 456. Oben der thronende Erzbischof mit 4 Würdenträgern. Seitlich und unten die Wappen der Diözese Köln. Angewendet zu: Canones concilii prouinciales Coloniensis. Köln 1538, P. Quentell.

DER WIENER BUCHTITEL AUS DER DEUTSCHEN KLEINMEISTERZEIT

VON HEDWIG GOLLOB-WIEN

Wie mit einem Zauberschlage verändert sich das Bild der Wiener Buchausschmückung gegenüber der vorangegangenen Zeit, wenn wir das Material der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts betrachten. Es scheint, als ob alle künstlerischen Ideen, die noch kurz vorher gewirkt hatten, plötzlich abgebrochen wären, um einem neuen märchenhaften Ornamentspiele das Feld zu räumen. Überaus zarte Figürchen, förmlich in das Papier gestochen, stehen in ebenso miniaturhaft durchgeführten Landschaftsveduten. Doch welcher Widerspruch in der ganzen Bildauffassung macht sich hierbei bemerkbar; denn trotz aller Kleinheit haben wir Ansichten tief gesehener Räume und Naturausschnitte vor uns. Wie gewaltige Riesen erheben sich hohe Nadelbäume im Vordergrunde, und ebenso hühnenhaft wirken die schlanken Personen, deren Glieder oft so abstrakt schematisch konstruiert sind, als hätte man gezeichnete Holzpuppen vor sich. Und doch ist der Stil jener Arbeiten weder rein zeichnerisch noch rein ornamental. In einer gewissen Hinsicht können wir auch von einem echt wienerischen Lichtstile sprechen, wodurch sich die damalige Wiener Kunst wieder von dem Nürnberger Kleinmeisterstile jener Zeit ziemlich stark unterscheidet. Dort ordnet das Licht förmlich plastisch die Massen aneinander und hilft zum kubischen Aufbaue fördernd mit. Bei den Wiener Bildchen gestaltet es meistens, ohne Rücksicht auf den Aufbau, die Form in ihrer sich lösenden, fast ätherischen Steigerung, ja es kann sogar ganze Gruppen zusammenfassen. Es ist nun aber das Aussehen des gesamten Bildermateriales zu einem neuen Grundtone gestimmt, der aus allen diesen Voraussetzungen resultiert, so daß ein wesentlich andrer Eindruck zustande kommt, als wie ihn der Kleinmeisterstil im übrigen Deutschland zur Geltung brachte. Schon die Formengestaltung durch das Licht erzielt einen mehr transzendentalen Charakter, der durch das tiefe Zurücklegen des Hintergrundes und der Bodenszenerie noch überirdischer wird. Die vornehme Hagerkeit der Personen in der damaligen steifen Tracht gibt ihnen etwas Übermenschlich-Göttliches. Man wird unwillkürlich an den Geist des spanischen Weltreiches gemahnt mit seiner Willenskraft und seiner starren, unkörperlichen Monumentalität. Der hohe ideale Sinn dieser geistigen Selbstzucht vereinigt sich

aber in jener Stätte süddeutscher Kunst mit der eingeborenen reichen Phantasie zu einem wundervollen Ornamentspiele, den wir als einen echt wienerischen Kleinmeisterstil bezeichnen müssen. Sein so anscheinend unvermitteltes Auftreten ist ebenso wie bei den Nürnberger Künstlern doch wohl erklärbar, ja sogar nur eine ganz selbstverständliche Folgerung unmittelbar vorausgehender Ereignisse, die aber im ersten Momente nur deshalb so einschneidend verändernd wirken, weil sie nicht die allgemeine Formenbehandlung oder bloße Wandlungen innerhalb der Bildkomposition betrafen, sondern diesmal auf die äußere Bildform, bedingt durch eine neue Wertung des Bildes selbst, übergegriffen hatten. Die vorangehende künstlerische Entwicklung hat es sich als eine ihrer Hauptaufgaben gestellt, die rationelle Erklärbarkeit eines jeden Einzelkörpers und auch dessen Details möglichst zu ergründen, wodurch eine immer stärkere Verselbständigung und Isolierung der einzelnen Kompartimente resultierte, so daß der universelle Zusammenhang immer stärker auseinanderfiel. Wie bei allen übrigen künstlerischen Darstellungsstoffen mußte sich dieser Wille vor allem in der Bildform selbst äußern. Das Bild wurde nur mehr ein Teil andrer gleichwertig gesehener Darstellungsgebilde. Es verliert seine Stellung als Dominante und wird nur ein füllendes Glied innerhalb einer großen körperlich empfundenen Ordnung.

Es ist ganz selbstverständlich, daß der Schmuck des Buches sich diesem neuen Prinzip anpassen mußte. Aber nicht nur die Ausstattung, auch das Buchformat veränderte sich dementsprechend und reduzierte sich zu einer kleinen oft quadratischen Gestalt, wofür etwa das »Betbüchlein für Königin Anna« (Wien 1545, Denis 428) ein sehr schönes Beispiel darstellt. Besonders verschiedene Veröffentlichungen Nauseas zeigen hierin ein recht nettes Schönheitsempfinden. Auch die kleine in Brevierformat eingestellte Ausgabe des ungarischen Neuen Testamentes (Denis 396) ordnet sich schon diesem Willen unter. Das Titelblatt (Abb. 1) zeigt bereits vollständig das feine Kleinmeisterornament; zwar ist seine Formenauffassung noch ziemlich weich und lebendig, aber sonst verrät nur mehr weniges einen Zusammenhang mit den Darstellungsmitteln des unmittelbar vorangegangenen Buchschmuckes. Vielleicht, daß noch gewisse Tendenzen zur Lösung der Gestalt im Sinne des Lebendig-beweglichen einen Übergang bezeichnet (Abb. 2). Das schönste Stück aber dürfte wohl die Titelleiste (Abb. 3) zu Nauseas zwei Predigten sein (Wien 1535), die bei geschlossener ornamentaler Bildung vielleicht die zarteste und reichste Ornamentierung bietet, die wir überhaupt kennen. Trotz aller Kleinheit ist sie doch so voll der reizenden Details an Szenerie und Schmuck, daß sie sogar die feinen Schönheiten der daneben schematisch erscheinenden Ausstattungen der französischen Livres d'heures des 15. Jahrhunderts um ein ziemliches übertrifft. Zu dieser Leiste gehören eine große Reihe von ganz kleinen Bildchen (Abb. 4) stilistisch dazu, die in verschiedenen Werken verwendet werden. Vergleichen wir ihre manchmal schon sehr abstrakten Bildungen mit denen der erstgenannten Leiste, so sehen wir die langsame Veränderung im Sinne der zeichnerischen Erstarrung vor sich gehen, ebenso wie eine Zusammenstellung von Details der Leiste des ungarischen Neuen Testamentes mit einem Leistenteile aus der unmittelbar dem Wiener Kleinmeisterstile vorangehenden Zeit eine gewisse Entwicklung und Überleitung doch nachweisen läßt (vgl. Abb. 2). Als dann allerdings die zeichnerische Manier zu jener abstrakten Form gelangte, wie sie die ikonographisch nach Holbein kopierte aber stili-

Nouum Testa mentum seu quattuor euangeliorũ volumina lingua Hungarica donata, Gabriele Pannonio Pesthino Interprete.

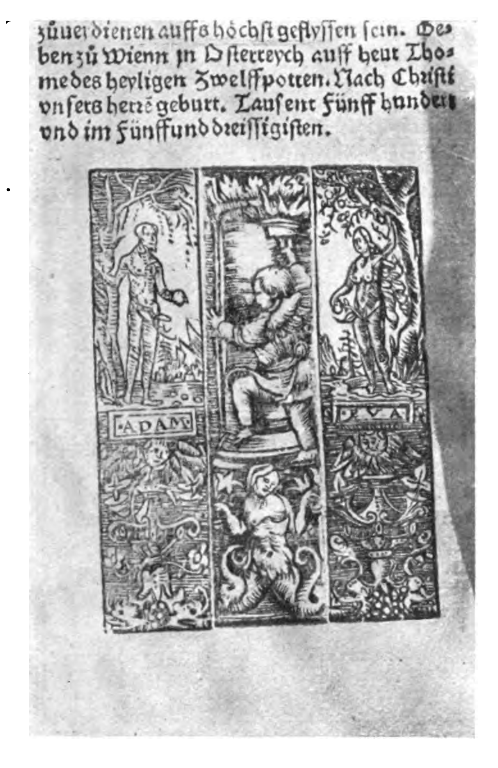
Wij Testamentum magijar nijeluen.

Cum gratia & priuilegio Romanę Regiæ Maiestatis ad quinquennium.

1536.

ABBILDUNG 1

Titelleiste des ungarischen Neuen Testamentes Wien, 1536



zůuerdienen auffs höchst geflyssen sein. Geben zů Wienn jn Osterreych auff heut Thome des heyligen Zwelffpotten. Nach Christi vnsers herrē geburt. Tausent Fünff hundert vnd im Fünffund dreissigisten.

ABBILDUNG 2

Drei Wiener Teilleisten im Kleinmeisterstile



Zwů sonderliche
Predige von auffsatzung/ art vnd haltung Christliches Eheliches stanndts.

Durch den Erwirdigē vnd Hochgelerten Herren Friderichen Nauseam der heiligē schrifft vnd d Keiserlichē Rechten Doctorn ꝛc. Allen Eheleüten zů sonderlicher wolfart gemacht/gepredigt vnd außgangen.

ABBILDUNG 3

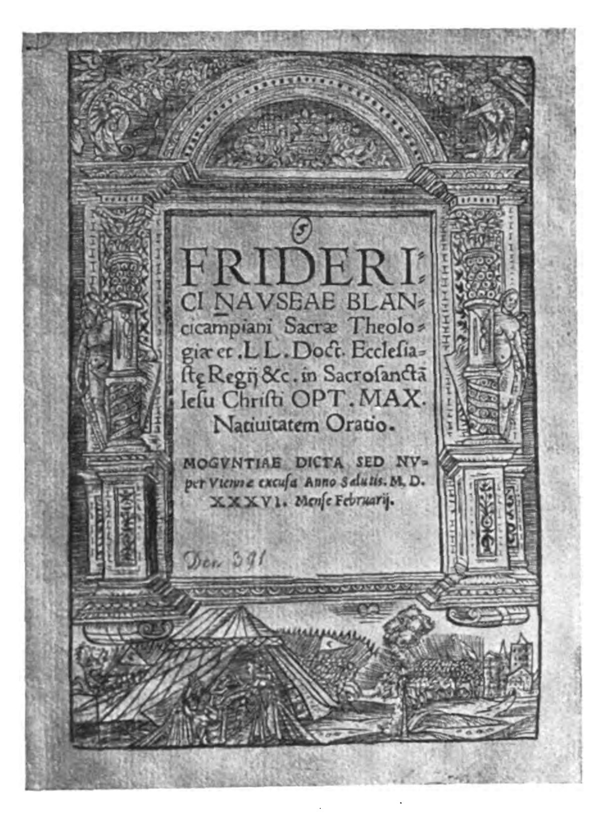
Titelleiste aus Friedrich Nausea: Zwuo sonderliche Predigen. Wien, 1535



Am der heiligē C
nach dem Et in ter
Herr
O dise
nach
tung des w
hast lassen
Bitten dich,
das wir im hymel müge
freyden des liechts/des ge
hie auff erden erkanndt h
lebst vnd regirst in ewig
Nach der Epistel. Zu
Es ist erschinen die gnad g

ABBILDUNG 4

Weihnachtsszene aus dem Betbüchlein für Königin Anna. Wien, 1545



FRIDERI-
CI NAVSEAE BLAN-
cicampiani Sacræ Theolo-
giæ et .LL. Doct. Ecclesia-
stę Regij &c. in Sacrosanctã
Iesu Christi OPT. MAX.
Natiuitatem Oratio.

MOGVNTIAE DICTA SED NV-
per Viennæ excusa Anno Salutis. M. D.
XXXVI. Mense Februarij.

ABBILDUNG 5

Judith-Leiste als Titelblatt zu Friedrich Nausea: Oratio in sacrosanctam Jesu Christi nativitatem. Wien 1536

Ewangeliomija. 42

Hwzadijk Capitulom.



Ert hasonlatos az ménij
eknek orzaga a chalados
emberhez kij igen reg-
gel kij megijen mijese-
ket fogadnij az ew zew-
lewijebe. Ees mijne wtã
na meg zerzewdek we-
kek az naponkent walo zam penz felewl-
bochara ewket az ew zewleijebe. Ees kij me
ne ismeg harom hora korlata tewbbeke-

ABBILDUNG 6

Initiale M aus der Serie der Putteninitialen des ungarischen Neuen Testamentes vom Jahre 1536



stisch vollkommen neu und anders durchgeführte Judithleiste bringt (Abb. 5), tritt ein ganz von allem Vorangehenden abweichendes künstlerisches Stadium ein. Zu diesem wunderschönen Titelblatte gehört ebenfalls eine sehr elegante Initialserie mit laufenden Putten und allerhand Ornamenten hinzu (Abb. 6). Wie allgemein und beliebt diese Buchausstattung war, mag wohl auch die Tatsache beweisen, daß diese Kleinmeistermanier nicht nur für den normalen Buchdruck verwendet wurde. Auch bereits bei solchen Schriften wie sie die Kammergerichtsordnungen (s. a.) bieten, behauptet sich, trotz des üblichen großen Formates solcher Veröffentlichungen, diese Leistenform in ihrer eleganten Schönheit. So erscheint hier in Wien durch das Zusammentreffen verschiedener Momente eine spezielle Form des Donaustiles im Buchschmucke, welche durch ihre hohe Qualität einen starken Anreiz gibt, nach andren künstlerischen Materialien zu suchen, bei welchem er ebenfalls zu Geltung kommen konnte. Dem Buchschmucke allerdings gebührt das Verdienst ihn aufgezeigt zu haben.

ZUR ENTWICKLUNG DES KUPFERSTICHTITELS

VON ERICH VON RATH-BONN

Erst in einer verhältnismäßig späten Zeit der Buchentwicklung, im siebzehnten Jahrhundert, ist es vornehmlich in den Niederlanden und in Frankreich üblich geworden, fast jedem Buch, ob es nun illustriert wurde oder unillustriert blieb, als Schmuck ein in Kupfer gestochenes Titelblatt voranzustellen. Kaum eine der zahlreichen Klassikerausgaben, der Elzevire oder Blaeu, denen bildliche Beigaben in der Regel fehlen, entbehrt dieses Schmuckes, während in den vorangehenden Jahrhunderten ein Kupferstichtitel in der Regel nur dann gewählt wurde, wenn das Buch auch gestochene Illustrationen aufwies. Infolgedessen ist eine Schilderung der Entwicklung des Kupferstichtitels nur im engen Anschluß an die Kupferstichillustration möglich und wird im wesentlichen von dem gleichen Material ausgehen müssen[1].

Die wenigen Fälle, in denen man im fünfzehnten Jahrhundert den Kupferstich zur Illustration und zum Schmuck der Bücher herangezogen hat, gehören fast durchweg den Jahrzehnten an, die den Brauch eines besonderen Titelblattes noch nicht kannten. Nur einem einzigen Buch, das dieser Epoche noch angehört, ist ein Kupferstich in der Art eines Titels vorangestellt worden. Die beiden Ausgaben von Savonarolas Compendio di revelazione, die Francesco Buonaccorsi am 18. August und 3. Oktober 1495 in Florenz herstellte, enthalten ein in Kupfer gestochenes Bild der Krone der Jungfrau Maria auf einem besonderen Blatt abgedruckt, das dem Buch vorgeheftet wurde. Durch dieses Verfahren hat man die damals noch sehr lebhaft empfundenen Schwierigkeiten des Eindruckens eines Kupferstiches in den Text vermieden und gleichzeitig eine Art Titel-Kupfer für das Buch hergestellt. Da dieser Stich in den späteren Drucken durch einen Holzschnitt ersetzt worden ist, handelt es sich hier wie bei der Kupferstichillustration des fünfzehnten Jahrhunderts überhaupt um einen Ausnahmefall, der sobald keine Wiederholung fand[1].

Die Umgestaltung des Buchäußern, die sich um die Jahrhundertwende anbahnte, ließ auch verschiedene Formen des Titels entstehen, bei dem vielfach der Holzschnitt, aber fast niemals der Kupfer-

[1] Vgl. dazu meine Aufsätze »Die Kupferstichillustration des Wiegendruckzeitalters« in der Festschrift der Stadtbibliothek zu Leipzig (Leipzig, K. W. Hiersemann, 1927) und »Die Entwicklung der Kupferstichillustration im sechzehnten Jahrhundert« im Archiv für Buchgewerbe (1927, S. 1 ff.).

[1] Der Stich ist beschrieben bei Hind, Catalogue of early Italian Engravings, London 1910, S. 132 Nr. 12. In den meisten Exemplaren fehlt er, doch konnte ich ein vollständiges Exemplar aus Stuttgart, Landesbibliothek, einsehen.

stich Verwendung fand. Zwar nahm die Kupferstichkunst im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts durch Meister wie Albrecht Dürer und Lukas van Leiden einen bedeutenden Aufschwung, doch wurden damals in der Hauptsache nur Einzelblätter geschaffen, während man das weite Feld der Buchillustration dem Holzschnitt als der geeigneteren Technik überließ. Wenn das Wittenberger Heiligtumbuch von 1509 neben den in Holzschnitten von Lucas Cranach dargestellten Reliquien der Stiftskirche Allerheiligen das gleichfalls von Cranach in Kupfer gestochene Doppelporträt Friedrichs des Weisen und Johannes des Beständigen als Schmuck des Titels enthält, so ist das eine Abweichung von der Regel, die vielleicht durch den Wunsch, diese Porträts der Stifter und Mehrer des Reliquienschatzes besonders hervorzuheben, zu erklären ist. Für diese Deutung würde sprechen, daß auch das Haller Heiligtumbuch von 1520 das von Dürer gestochene Porträt des Kurfürsten Albrecht von Mainz bringt. Nur ist es in diesem zweiten Falle auf der Rückseite des Titels abgedruckt, ein Beweis dafür, daß diese Bücher für die Entwicklung des Kupferstichtitels keine wesentliche Rolle spielen.

Anders liegen die Verhältnisse in Italien. Das früheste Beispiel eines italienischen Kupferstichtitels des sechzehnten Jahrhunderts bildet der 1517 bei Gabriel da Bologna in Rom erschienene Dialogus des Amadeo Berruti. Die lebendig und schön gestaltete Dialogszene, der Autor im Gespräch mit allegorischen Figuren (siehe Abb. 1), ist eine Arbeit des Marcantonio Raimondi, die wahrscheinlich schon mehrere Jahre vor dem Erscheinen des Buches entstanden sein muß, da Berruti noch nicht in Bischofstracht dargestellt ist, obgleich er schon seit 1515 den Bischofssitz von Aosta inne hatte. Neben seiner Verwendung im Buch ist der Stich auch als Einzelblatt verbreitet worden, und es ist zweifelhaft, ob er von vornherein für diese Schrift bestimmt war, da die erläuternden Beischriften in früheren Zuständen des Blattes fehlen. Obgleich dieser Titel für fast dreißig Jahre der einzige seiner Art blieb, ist er doch durch seinen Ursprungsort und durch den Meister, der ihn schuf, von besonderer Bedeutung[1].

Seit 1510 weilt Marcantonio Raimondi in Rom und hat hier die stärksten Eindrücke von der Kunst Raffaels und von den Denkmälern der Antike empfangen. Im Bestreben, die künstlerische Wirkung dieser Werke im Kupferstich wiederzugeben, bildet er einen neuen Stil aus, der im Gegensatz zu der mehr zeichnerischen Art seiner Vorgänger plastische Formen und Raumwirkungen herausarbeitet. Er wird so zum Schöpfer des Reproduktionsstiches, der eine der wichtigsten Voraussetzungen der Kupferstichillustration darstellt[2]. Seine und seiner Schüler Stiche nach Denkmälern der Antike sind von Anfang an stark begehrt gewesen und wurden zu ganzen Folgen zusammengestellt, die die Romreisenden mit in ihre Heimat nahmen. Die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1527, die zur Eroberung Roms führten, haben auch die Werkstatt Marcantons vernichtet, doch sind die Platten der Stiche gerettet worden und finden sich später in den Händen unternehmender Verleger, zu denen vor allem die Gebrüder Tramezzino, Antonio Salamanca und Antonio Lafreri gehören. Neue Künstler, wie Aenea Vico und Nicolas Beatrizet, stellten sich ein und schufen sowohl in Rom wie in Oberitalien die ersten Kupferstichbücher. Bevor ich mich ihnen zuwende, muß ich aber ein Kupferstichwerk kurz besprechen, das

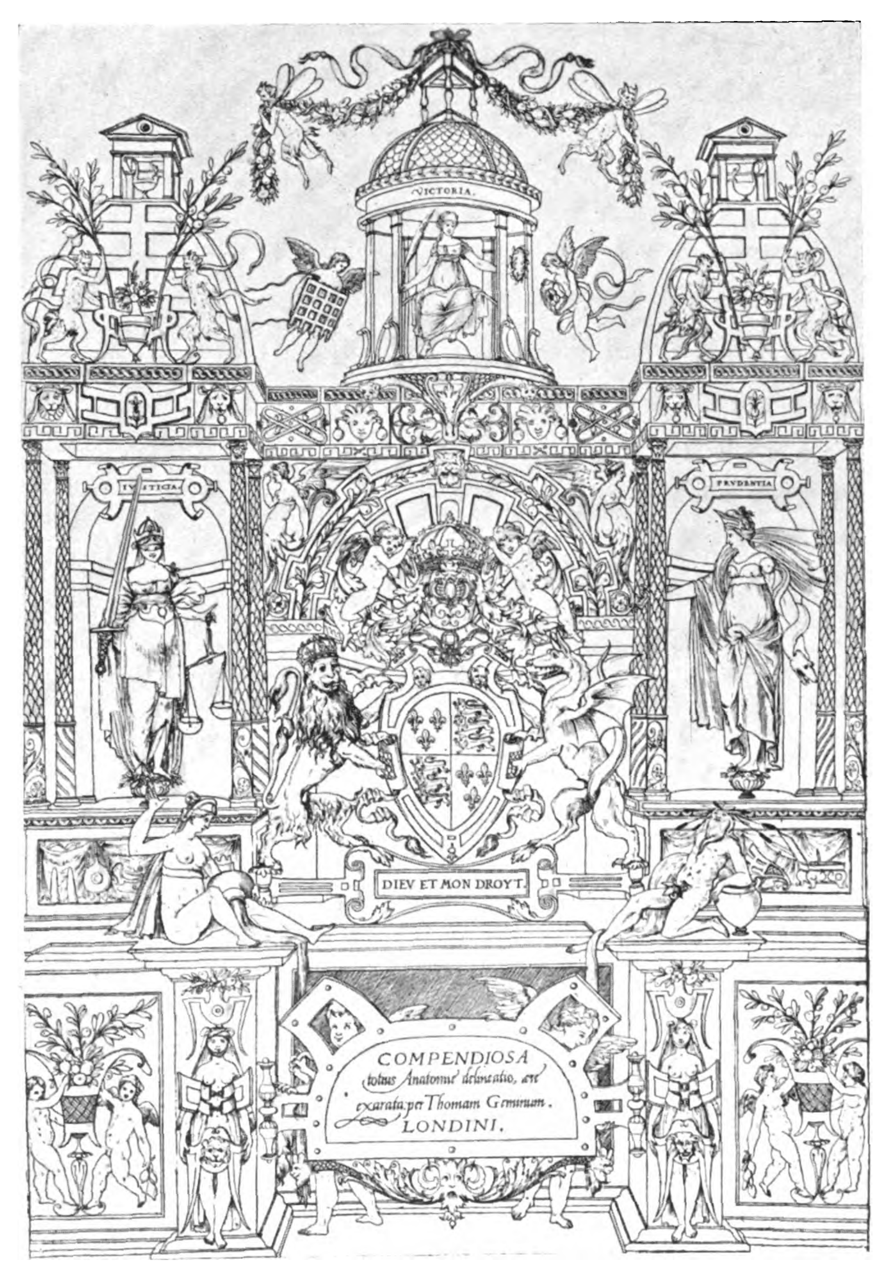
[1] H. Delaborde, Marcantoine Raimondi, Paris o. J., S. 234 Nr. 211, und A. W. Pollard, Fine Books, London 1912, S. 274 mit Abbildungen.

[2] P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, 4. Auflage, Berlin 1922, S. 268.

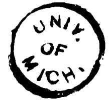
Dialogus quẽ cõposuit. R. P. D.
Dñs Amadeus Berrutus Epũs Aug. Gubernator Rome
Dũ esset in minoribus Tẽpore Julij. ij.
In quo precipue tractat: An amico sepe ad scribendum prouocato:
vt scribat: non respondenti sit amplius scribendum
Et hinc incidenter multa pulcra.
De Amicitia vera. De Amore honesto. De amicis veris
De Epistet. s curie Romane & aliorũ principum. De curialibus us
minus vere q̃ facete scribit. Et pluria nouo q̃ stilo addit his
que Pius ij. in de miseris curialium scripsit
Postea vero Gubernator factus a Leone. pp. x. multa pulcra acco
modate addidit: quibus docet quales esse debeant
qui magistratibus publicis preponuntur.
Et in eo quatuor colloquutores seu collucatatores introducuntur
Videlicet.
Amadeus. Austeritas. Amicitia. & Amor.

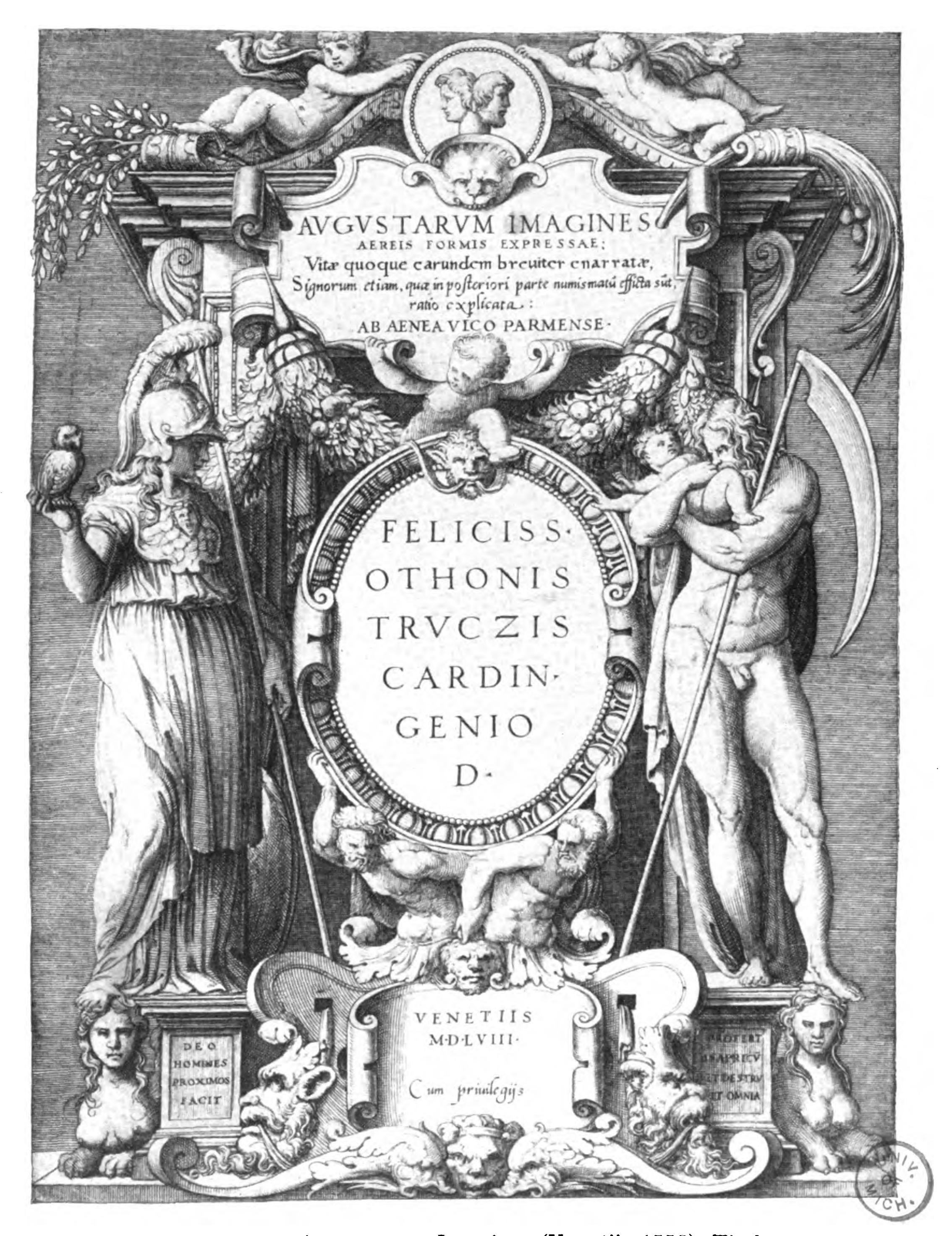
AMADEVS AVSTERITAS AMICITIA AMOR

Amadeus Berrutus: Dialogus (Roma 1517). Titel



Thomas Geminus: Anatomia. Londini 1545. Titelblatt

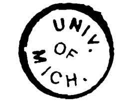




Aenea Vico: Augustarum Imagines (Venetiis 1558). Titel



Jllustres Jureconsulti. Roma: Lafreri 1566



auf ganz anderem Boden, nämlich in England, entstanden ist.

Thomas Geminus, ein flämischer Wundarzt und Kupferstecher, der seit den zwanziger Jahren in England lebte, bearbeitete die 1543 erschienene Anatomie des Andreas Vesalius und gab diese Arbeit unter dem Titel: »Compendiosa totius anatomiae delineatio« 1545 in London, ohne den Namen des Vesalius zu nennen, als eigenes Werk heraus. Die großartigen Holzschnitte des Johann Stephan van Calcar, die Vesalius seiner Anatomie beigegeben hatte, wurden von Geminus in ziemlich mäßigen Kupferstichen kopiert. Anders steht es aber mit dem Titelblatt, dessen hervorragende Qualität auf einen bedeutenden Künstler schließen läßt. Der ganz in Kupfer gestochene Titel (siehe Abb. 2) zeigt in einer reich verzierten architektonischen Umrahmung das englische Wappen und wird von Sidney Colvin[1] dem flämischen Maler Pieter Coecke (Cock) van Aelst zugeschrieben. Unzweifelhaft ist dieses Titelblatt ohne stark italienische Beeinflussung nicht denkbar. Wir wissen ja auch, daß Pieter Cock sich vorher in Rom aufgehalten und als Ergebnis seiner Reise Serlios Architekturwerk die Regule generali 1542 in flämischer Übersetzung in Antwerpen herausgab. Wenn auch nur indirekt, so steht also auch dieses Titelblatt mit Italien in nahem Zusammenhange, obgleich es überraschenderweise in London entstanden ist. Soweit mir bekannt, ist dieser Titel zu der Anatomie des Geminus der erste vollständige Kupferstichtitel, der einem Buch beigegeben wurde.

Wenig später folgen auch in Italien die ersten Kupferstichbücher, denen in der Regel ein Kupferstichtitel vorangestellt ist. Zu den frühesten und bekanntesten gehören die Sammlungen der Bilder der römischen Kaiser und Kaiserinnen, die Aenea Vico nach Münzen und Medaillen der Antike von 1548 an in verschiedenen Ausgaben veröffentlicht hat. Ihnen allen ist die künstlerische Ausstattung des Titelblattes gemeinsam, die mit Mitteln der Renaissance-Architektur und -Plastik eine großartige Eingangspforte aufbaut. Diese Art der Titelumrahmung war im Holzschnitt seit langem üblich. Sie begegnet uns schon um 1490 als Verzierung nicht des Titels, aber des Textanfanges in Holzschnittbüchern Venedigs, geht dann auf den Titel selbst über und wird auch in deutschen Druckstätten, vornehmlich in Basel, zur Zeit Holbeins vielfach verwendet[1]. Mit besonderer Vorliebe haben dann Verleger, wie Gabriel Giolito und Vincenzo Valgrisi in Venedig, ihre zahlreichen Ausgaben italienischer Klassiker mit Titelblättern dieser Art versehen und so unmittelbare Vorlagen für den Kupferstichtitel geschaffen. Die Technik des Kupferstiches, seine besondere Fähigkeit, plastische Formen wiederzugeben, hat aber die künstlerische Wirkung dieser Umrahmung unendlich gesteigert. Als Beispiel verweise ich nur auf das prachtvolle Titelblatt, mit dem Aenea Vico die zweite Ausgabe der Bilder der Kaiserinnen ausgestattet hat (siehe Abb. 3).

Nicht alle Kupferstichbücher dieser Epoche haben auch einen Kupfertitel erhalten, dem emblematischen Werk des Achille Bocchi, das zuerst 1555 mit guten Stichen von Giulio Bonasone in Bologna veröffentlicht wurde, sowie dem Tratato di Scientia d'Arme von Camillo Agrippa (Roma: Antonio Blado 1553), einem der frühesten und schönsten der römischen Kupferstichbücher, fehlen sie noch. Doch findet sich schon 1558 in den Schriften der so kurzlebigen Academia Veneta eine in Kupfer gestochene

[1] Early Engravings and Engravers in England, London 1905, S. 15. Über Geminus vgl. Thieme-Becker XIII, S. 376.

[1] A. F. Johnson, The Italian sixteenth Century, London 1926, S. 22.



Darstellung der Fama gleich einer Druckermarke dem Titel eingefügt. Im Ganzen setzt sich seit dem Beginn der sechziger Jahre der Gebrauch in Kupfer gestochener architektonischer Titelumrahmungen für das italienische Kupferstichbuch immer mehr durch und nimmt allmählich eine typische Form an. Das Titelblatt, das Antonio Lafreri 1566 den Bildern berühmter Rechtsgelehrter beigab, kann als Beispiel dieser typischen Form dienen (siehe Abb. 4), die in der Folgezeit trotz aller Variation in Einzelheiten in ihren Grundzügen immer wiederkehrt.

Unter den Ländern des Nordens haben besonders die Niederlande die italienischen Anregungen bereitwillig aufgegriffen und wetteifern in der Pflege der Kupferstichillustration bald mit dem Ursprungsland. Die Antwerpener Firma des Malers und Kupferstichhändlers Hieronymus Cock »Aux quatre vents« bildet in den fünfziger Jahren den Mittelpunkt dieser Bestrebungen und geht vom Verlag reiner Kupferstichfolgen sehr bald auch zur Förderung des Kupferstichbuches über. Neben Hieronymus Cock erwies sich die Tätigkeit des Malers Hubert Goltzius, der in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem bereits erwähnten Pieter Coecke van Aelst stand, als besonders wirksam. Der vielseitig interessierte Künstler, der sich auch als Schriftsteller und Gelehrter auszeichnete, gab von 1563 an eine Reihe von Werken heraus, in denen er die römische Geschichte auf Grund umfangreicher, auf seinen Reisen erworbener Sammlungen antiker Münzen und Medaillen behandelte. Diese Werke erschienen in seinem Wohnort Brügge in eigener Druckerei mit zahlreichen gestochenen Münzabbildungen und gestochenen Titelblättern von der Hand des Künstlers. Soweit meine Kenntnis reicht, ist das Titelblatt zum C. Julius Cäsar von 1563 (siehe Abb. 5) eines der frühesten, wenn nicht das früheste, gestochene Titelblatt in den Niederlanden. Es läßt in seiner ornamentalen Gestaltung, die von dem herkömmlichen Schema vollständig abweicht, deutlich erkennen, wie stark Goltzius von der Antike inspiriert war.

Wenig später als Goltzius wandte sich auch der große Buchdrucker Christoph Plantin dem Kupferstich zu, um ihn zunächst in der Anatomie des Valverde zu verwenden, die er 1566 in lateinischer und 1568 in flämischer Sprache erscheinen ließ. Als Vorbild diente die 1556 und 1560 in Rom mit Kupferstichen des Nicolas Beatrizet veröffentlichte Ausgabe des gleichen Werkes. Das prächtige Titelblatt der zweiten Plantin-Ausgabe (siehe Abb. 6) weist unverkennbar starke Beeinflussung durch römische Vorlagen auf. Plantins Tätigkeit, besonders in den siebziger und achtziger Jahren ist für die weitere Ausdehnung der Kupferstichillustration von entscheidender Bedeutung. Er gewann eine ganze Reihe sehr geschickter Künstler, wie die Gebrüder Wierixc, die Sadeler, Abraham de Bruyn, Philipp Galle u. a., die in einer glatten und sauberen Technik den steigenden Bedarf an Illustrationen und Titelblättern leicht befriedigten[1]. Einen neuen Aufschwung nimmt diese Produktion durch Peter Paul Rubens. Seit 1608 lebte der Künstler in Antwerpen und trat in nahe Beziehungen sowohl zu dem Plantinschen Verlag als auch zu den zahlreichen Kupferstechern, die für ihn arbeiteten. Rubens, der den Kupferstich als ein wirksames Mittel zur Popularisation seiner künstlerischen Schöpfungen erkannte, hat für Plantin eine ganze Reihe bedeutender Entwürfe für Titelblätter geschaffen, die er durch trefflich geschulte Künstler, wie Cornelius Galle und Pieter de Jode, in Kupfer stechen ließ. Sie heben sich aus der Menge gleichgültiger Blätter der Zeit durch ihre Qualität

[1] M. Roses, Christophe Plantin, 2. éd. Anvers 1890; Funck, Le livre Belge à gravures, Paris 1925, S. 171ff.

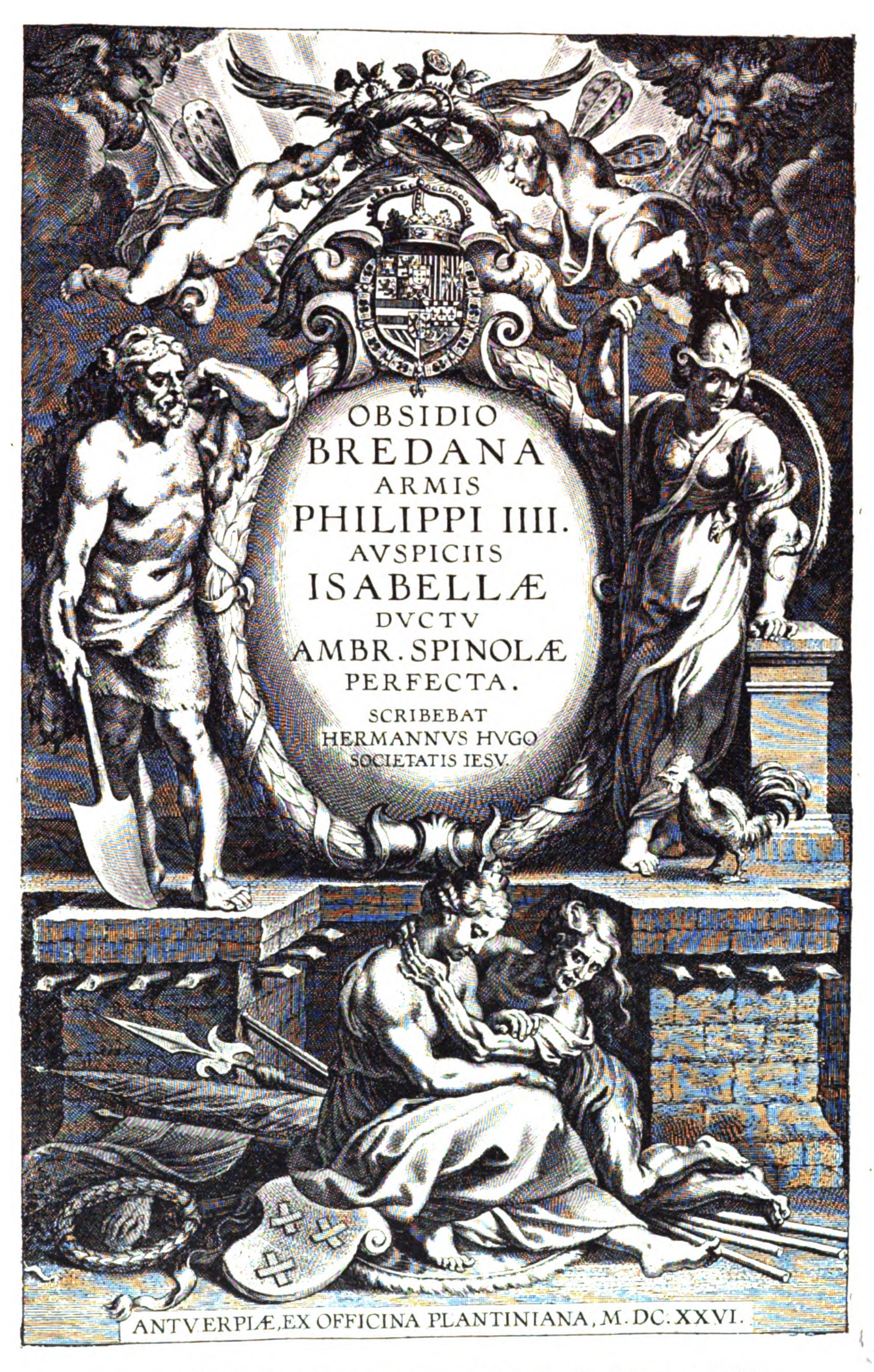
C·IVLIVS CAESAR
SIVE HISTORIAE
IMPERATORVM CAESARVMQVE ROMANORVM
EX ANTIQVIS NVMISMATIBVS RESTITVTAE
LIBER PRIMVS
ACCESSIT C·IVLII CAESARIS VITA
ET RES GESTAE
HVBERTO GOLTZ·HERBIPOLITA VENLONIANO
AVCTORE ET SCVLPTORE

BRVGIS FLANDRORVM
ANN·M·D·LXIII

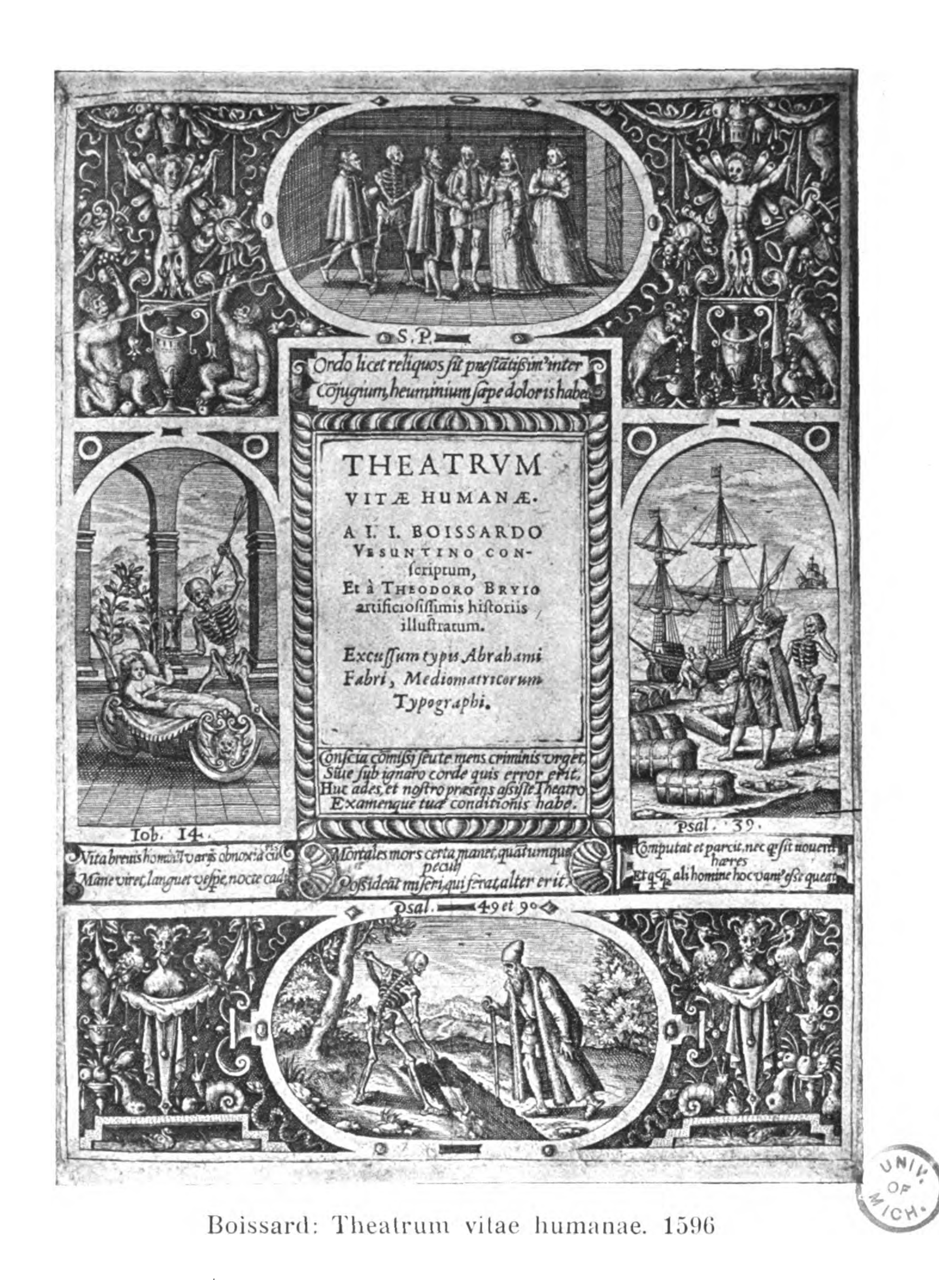
Hubert Goltzius: C. Julius Caesar (Brugis Flandrorum 1563). Titel



Valverde: Anatomie Antwerpen (C. Plantin, 1568). Titel



Hugo: Obsidio Bredana. Antwerpen; C. Plantin 1626.
Titelblatt nach P. P. Rubens, gestochen von Cornelius Galle



S. P.

Ordo licet reliquos sit præstātissim' inter
Cōjugium, heuminium sæpe doloris habe

THEATRVM
VITÆ HUMANÆ.

A I. I. BOISSARDO
VESUNTINO CON-
scriptum,
Et à THEODORO BRYIO
artificiosissimis historiis
illustratum.

Excussum typis Abrahami
Fabri, Mediomatricorum
Typographi.

Conscia cōmissi seute mens criminis vrget,
Siue sub ignaro corde quis error erit,
Huc ades, et nostro præsens assiste Theatro
Examenque tuæ conditionis habe.

Iob. 14.

Vita breuis homini varijs obnoxia cu
Mane viret, languet vespe, nocte cadi

Mortales mors certa manet, quātumque pecuij
Possideat miseri, qui ferat, alter erit.

Psal. 49 et 90

Psal. 39.

Computat et parcit, nec q sit nouerit hæres
Et q q ali homine hoc vani' esse queat

Boissard: Theatrum vitae humanae. 1596



SYLLOGE
NVMISMATVM ELE
GANTIORVM
Quæ
Diuersi Impp. Reges, Principes,
Comites, Respublicæ
Diuersas ob causas ab Anno 1500.
ad Annum usq. 1600 cudi
fecerunt
Concinnata & Historica narratione
(sed breui) illustrata
Opera ac Studio
IOANNIS IACOBI LVCKII
Argentoratensis.
Cum gratia et priuilegio Sacræ
Cæsareæ Maiestatis
ARGENTINÆ
Typis
Reppianis
1620.

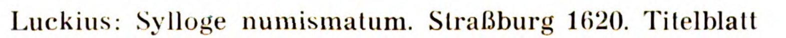
Heroes huius seculi fortissimi

CAROLVS V.
ROM. IMP.

HENRICVS II
GALL. REX.

F. B. sculpsit
Petter Aubry Excudit

Sumptib. ipsi Authoris.



Luckius: Sylloge numismatum. Straßburg 1620. Titelblatt

und durch die leicht erkennbare Hand des Künstlers stark heraus (siehe Abb. 7)[1].

Die Steigerung der Kupferstichillustration in den Niederlanden blieb nicht ohne Folgewirkungen für die angrenzenden deutschen Gebiete. Vereinzelt hatten seit der Mitte des Jahrhunderts deutsche Meister, wie Augustin Hirschvogel, Virgil Solis und Jost Amman, von Kupferstich und Radierung zur Illustrierung von Büchern Gebrauch gemacht, doch bleibt die Verwendung des Kupferstichs besonders bei den beiden zuletzt genannten Künstlern die Ausnahme. Der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Leistung liegt in den Holzschnitten, mit denen sie die zahlreichen Bibelausgaben, Chroniken und emblematischen Bücher Frankfurter Verleger schmückten. Die entscheidende Wendung zur Kupferstichillustration tritt in Deutschland erst mit dem Auftreten niederländischer Künstler ein, die aus religiösen Gründen ihre Heimat verließen, um sich in Deutschland ein neues Betätigungsfeld zu suchen. Franz Hogenberg aus Mecheln[2], der vorübergehend auch in England gearbeitet hatte, siedelte um 1570 nach Köln über und gab dort mit Georg Braun und Simon Novellanus (van den Noevel) die »Beschreibung und Contra-Factur der vornembster Staet der Welt« von 1572 an heraus. Diese großartige Sammlung von Städteansichten gehört zu dem besten, was jemals auf diesem Gebiet geleistet worden ist und hat bei zahlreichen Werken ähnlicher Art als Muster gedient. Die einzelnen Teile des Werks sind mit gestochenen Titelblättern in den typischen Formen architektonischer Umrahmung versehen und haben sicherlich dazu beigetragen, diese Art des Titelschmucks, die man noch bei Merian und seinen Zeitgenossen wiederfindet, auch in Deutschland bekannt zu machen.

[1] Funck, Le livre Belge à gravures, S. 231 ff.

[2] Merlo, Kölnische Künstler, herausgegeben von Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895, Spalte 367 ff.

Fast gleichzeitig hatte sich die Stecherfamilie de Bry[1] in Frankfurt niedergelassen. Bald nach 1570 begründete Theodor de Bry aus Lüttich eine Buch- und Kupferstichhandlung in Frankfurt, gab eine Reihe sehr fein gestochener Ornamentstichfolgen als Vorlagen für kunstgewerbliche und Goldschmiedarbeiten heraus und ging in den achtziger Jahren auch zur Kupferstichillustration über. Weder in seinem großen Reisewerk, den »Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem«, noch in den verschiedenen emblematischen Büchern von Boissard und anderen finden sich originellere Lösungen in der Gestaltung des Titelblatts. Im Gegenteil, de Brys Kupferstichtitel bieten zunächst nichts anderes als gut gestochene Wiederholungen der üblichen architektonischen Umrahmungen. Erst in der Mitte der neunziger Jahre bildet sich eine neue Form des Kupfertitels aus, die wahrscheinlich einem der Söhne Theodors, Johann Theodor oder Johann Israel, zugeschrieben werden muß. In dem »Theatrum vitae humanae«, das Boissard mit de Bryschen Kupfern 1596 in Metz erscheinen läßt, erwähnt er im Vorwort ausdrücklich die Mitarbeit der beiden Söhne, »patri ingenio et arte paribus«, und gerade dieses Werk ist das erste, das ein Titelblatt ganz abweichender Gestaltung zeigt (siehe Abb. 8). Johann Theodor de Bry ist von den beiden Söhnen zweifellos der begabtere gewesen. Seine Arbeiten übertreffen vielfach sogar die des Vaters, so daß alles dafür spricht, daß er der Schöpfer dieses und einer Reihe ähnlicher gestochener Titelblätter gewesen ist. Die architektonische Form der Umrahmung ist hier zugunsten einer freieren Gestaltung

[1] Thieme-Becker, V, S. 162 f.

völlig aufgegeben, die vier kleine Bilder um den von schmaler Leiste eingefaßten Titel gruppiert. Der Inhalt der vier Bilder, die sich aus einem von Grotesken und Ornamenten belebten schwarz schraffiertem Grund herausheben, zeigt das menschliche Leben von der Wiege bis zum Grabe unter der ständigen Bedrohung des Todes und entspricht der pessimistischen Grundstimmung des Buches, in dem Boissard »humanae vitae miserabilem cursum« schildern will. Diese Tendenz, schon im Bilderschmuck des Titels auf den Inhalt hinzuweisen, wiederholt sich noch in einem im gleichen Jahr erschienenen Werke Boissards, den »Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum«, deren Titel Herrscherfiguren und Schlachtendarstellungen in ähnlicher Anordnung wie beim »Theatrum vitae humanae« zeigt. Auch Boissards berühmtes Porträtwerk, die Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium«, das die de Brys in Frankfurt von 1597—1599 in vier Teilen veröffentlichten, bietet Beispiele der neuen Titelgestaltung. Der Titel des ersten Teiles führt die Beschäftigung gelehrter Männer wiederum in vier Bildern vor, die kunstvoll in einen durch Blumen, Früchte und Grotesken verzierten Ornamentrahmen eingefügt sind, während der des zweiten eine glänzend gestochene gegenseitige Kopie des Dürer-Holzschnittes »Der heilige Hieronymus in der Zelle« (Bartsch 114) aufweist. Es ist also kein Zweifel, daß hier, an der Schwelle des siebzehnten Jahrhunderts, Anfänge einer neuen höchst wirksamen Gestaltung des Kupfertitels vorliegen, in der das illustrative Element, für das die starre architektonische Umrahmung wenig Raum bot, mehr in den Vordergrund tritt.

Mit Dominicus Custos aus Antwerpen, der sich um 1584 in Augsburg niederließ, faßt die Kupferstichillustration in Süddeutschland Fuß und breitet sich nun schnell in ganz Deutschland aus. Als Johannes Jacobus Luckius 1620 in Straßburg eine Sammlung von Münzen und Medaillen deutscher Kaiser und Fürsten veranstaltete, wählte er zu ihrer Wiedergabe ganz selbstverständlich den Kupferstich, obgleich gerade Straßburg bis dahin eine Domäne der Holzschnittillustration gebildet hatte. Das wirkungsvoll gestochene Titelblatt (siehe Abb. 9) seiner »Sylloge Numismatum« ist von einem Meister F. B. gestochen, der vielleicht mit Friedrich Brentel[1], einem Straßburger Kupferstecher der Zeit, identisch ist. Dieses Titelblatt, mit dem ich diese Übersicht abschließe, zeigt im Gegensatz zu den späteren Arbeiten der de Brys noch einmal die architektonische Form, die ihre erste Ausbildung in Italien gefunden hatte und sich nun auch in Deutschland mehr und mehr durchsetzt.

[1] Vgl. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, IV, Leipzig 1874, S. 185f.



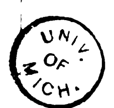
LEANDER

TRÄUMEREIEN
an
französischen Kaminen



Weimar
Gesellschaft der Bibliophilen

1917



Titel-Lithographie von Erich Gruner

VERZEICHNISS

der

von Speck'schen

GEMÄLDE-SAMMLUNG

mit

darauf Beziehung habenden

Steindrücken.

Herausgegeben

und mit

historisch-biographischen Bemerkungen

begleitet

vom

Besitzer derselben.

1827.

Lithographischer Titel in rein kallographischer Ausführung



Sachsen's

Volkssagen

Balladen, Romanzen und Legenden

von

Widar Ziehnert.

Der Kriebstein.

1ter Band.

Annaberg,

Verlag von Rudolph & Dieterici

1838.

Lithographisches Titelblatt mit Schrift und Vignette



DAS LITHOGRAPHISCHE TITELBLATT

VON FRIEDRICH SCHULZE-LEIPZIG

Wer auf Büchertitel überhaupt zu achten pflegt, den nimmt es nicht wunder, daß in verschiedenen Sprachen das Wort »Frontispiz« die Gebäudeansicht wie den Büchertitel bezeichnet. Denn durch lange Zeiträume hat der Titel enge Beziehung zu den Architekturformen gehabt. Dem lithographischen Titelblatt fehlt solche Beziehung; es ist so architekturfern wie möglich, aber die flüssige, geschmeidige Technik des Steindrucks nähert es oft bis zum Verwechseln der Schreibkunst, von deren schon akademisch-herbstlich gefärbter Nachblüte es Nutzen zieht.

Es ist deshalb auch nicht allzu schwer, die frühen lithographischen Titelblätter zu charakterisieren. Sie haben die Zierfreude kalligraphischen Ursprungs, umspinnen die Worte der Aufschrift in einem fein gestuften System von Schnörkeln und Schwüngen, sie kennen keine Titelnormen im landläufigen Sinne, wie auch ihre gezeichnete Schrift sich in der Mischung der Schriftarten, die man im Gegenteil schön findet, nicht den geringsten Zwang antut. In der Tat wird so in den besten Fällen Abrundung und Geschlossenheit erreicht, in den minder guten tritt jene anspruchsvolle Dürre des Diploms in Erscheinung, in der diese Art lithographischen Kunstwerks schließlich vielfach erstarrt ist.

Es liegt in der Vignettenlosigkeit der klassizistischen Zeit – in der Technik selbst ist es nicht unbedingt begründet –, daß die frühen lithographischen Titel meist bildlos sind. Der Versuch, diese klassizistische Gewohnheit zu durchbrechen, scheint zuerst von volkstümlichen Werken gemacht zu sein, begünstigte doch gerade die Lithographie das Aufkommen des wohlfeilen illustrierten Lieferungswerkes. In »Sachsens Volkssagen« von Widar Ziehnert, von dem ein Titelblatt wiedergegeben ist, sind alle diese Züge vereinigt.

Näher liegt es aber, mit den Mitteln der Kalligraphie Tonigkeit und dekorative Abwechslung zu erstreben; näher liegt es auch, zur Zweifarbigkeit überzugehen oder Tonunterdruck zu wählen. Mit mehr als zweifarbigem Druck wird freilich im allgemeinen nicht der Titel, sondern der Umschlag bedacht, der dann manchmal, um ihn dauernd zu erhalten, auf den kartonierten Band aufgeklebt wird. Namentlich die Jugendschriften unserer Kindheit, die Märchenbücher und die Naturgeschichten, waren so ausgestattet und boten dem kindlichen Auge wenigstens einen großen Anreiz. Diese Ent-

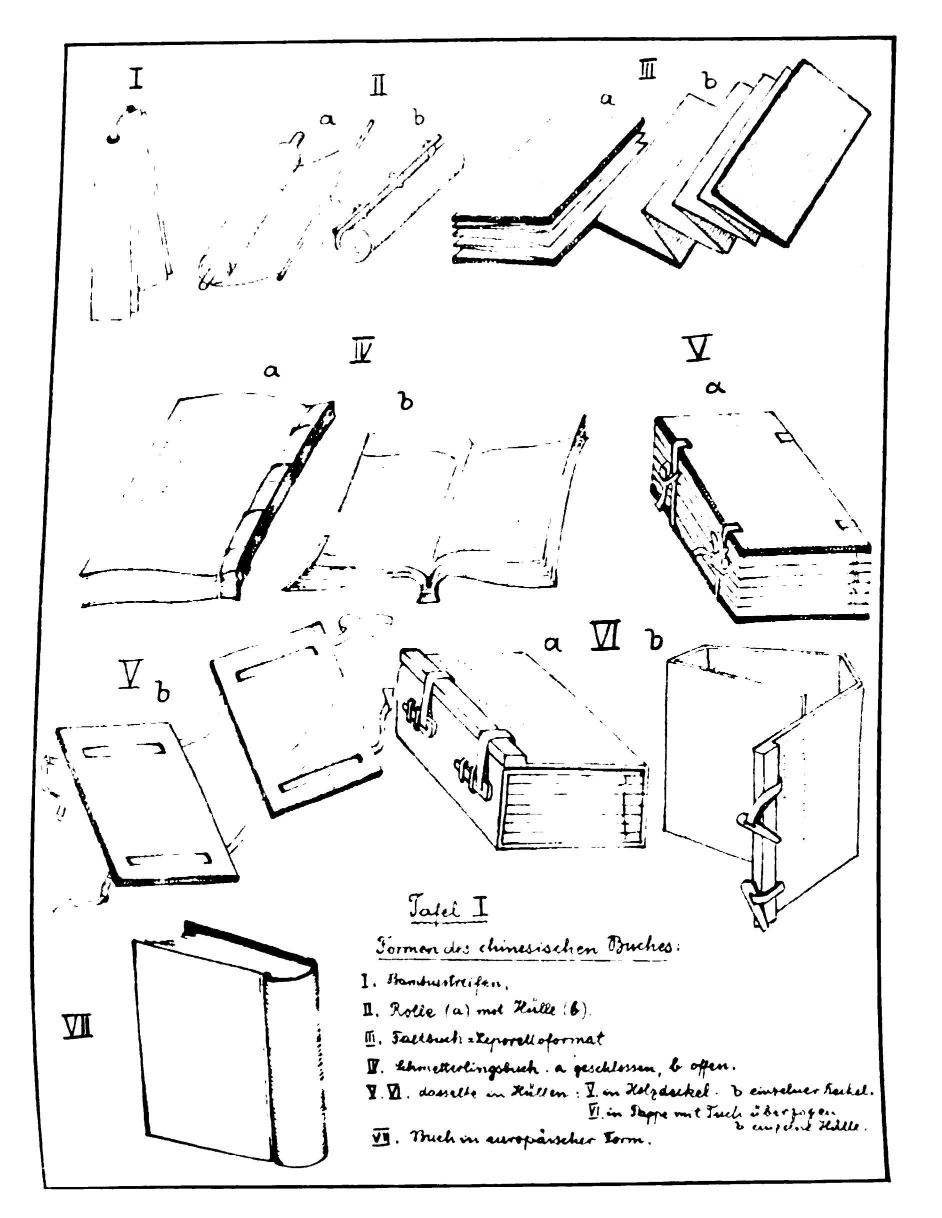
wicklung, die neben Phantasievollem und gut Gezeichnetem auch Grelles und völlig Unmögliches auf den Markt brachte, gehört aber zu einem guten Teil der Geschichte wirksamer Buchreklame an und entfernt sich damit von der eigentlichen Titelgestaltung.

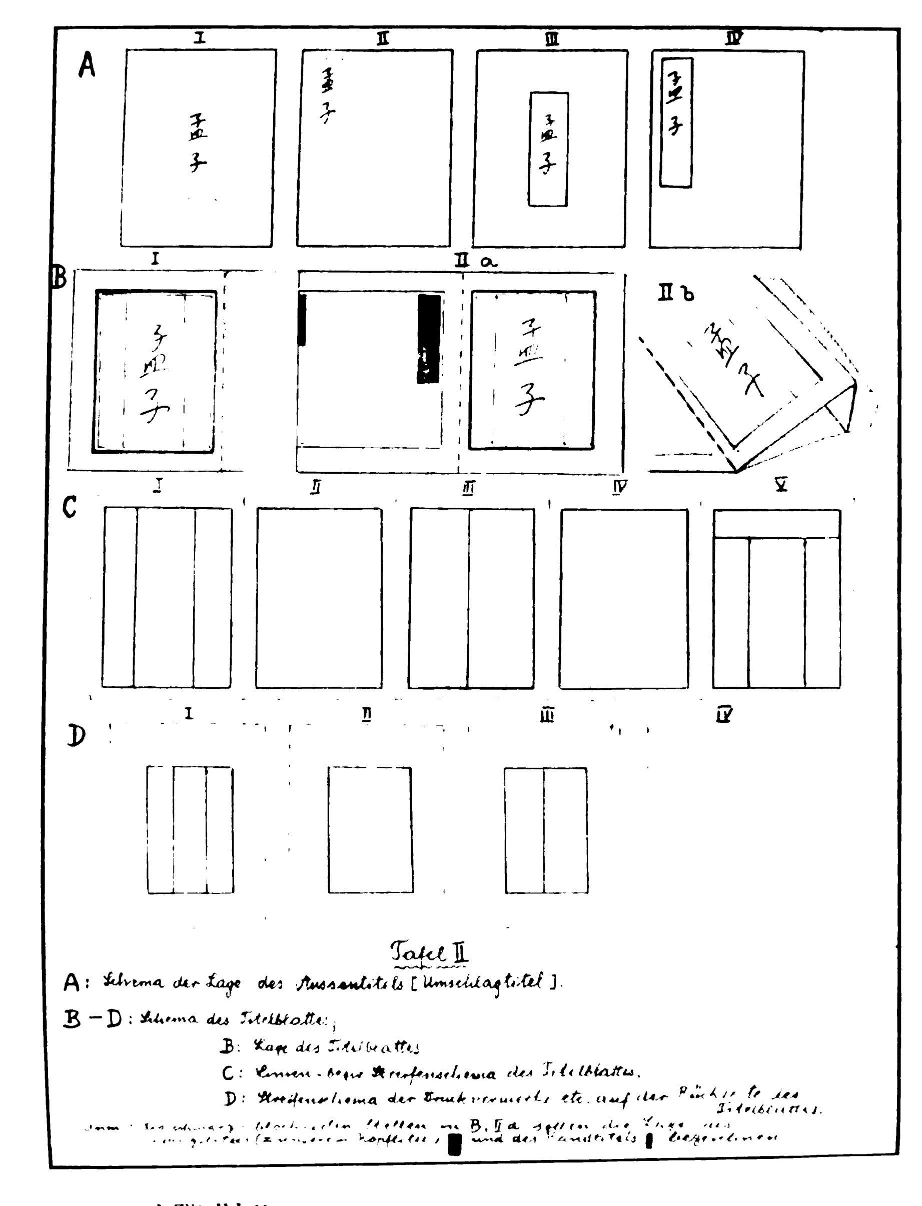
Im Gefolge der buchgewerblichen Bewegung kam die Lithographie, die eben aus vielen ihrer Gebiete durch technische Neuerungen verdrängt worden war, in neuer Verwendung wieder. Sie war jetzt nicht mehr Reproduktionsmittel, sondern unmittelbarer Ausdruck des Künstlerwillens. Sie kam als Originallithographie. Auf dem Umweg der Buchillustration erobert sie sich unter Umständen auch das Titelblatt wieder. Es kann ja durch einen der Buchillustration verwandten Titel die Einheitlichkeit des Buches stärker betont werden, die Vignette kann eine Art Auftakt sein. Ihre Verwendung entspringt somit dem gleichen Gefühl, aus dem Buche ein geschlossenes Kunstwerk zu machen, wie es die Renaissance gehabt und mit den Holzschnitt durchgeführt, wie es im zierlichen Rokokobuch die Radiernadel zuwege gebracht hat. Dabei braucht es sich nicht um eine gegenständliche Vignette zu handeln, die eine Szene, eine Figur von besonders bezeichnendem Charakter heraushebt, wie es etwa in Preetorius »Taugenichts« (Hans v. Weber) oder Walsers »Prinzen von Hamburg« (Cassirer) geschieht, auch das dekorativ Stimmungsvolle ist möglich: so würde ich das Titelblatt der von Erich Gruner geschmückten Bibliophilen-Ausgabe der »Träumereien an französischen Kaminen« auffassen. Hier ist einfach »Träumerei« das Leitmotiv, ohne daß viel weitere Anspielung an den Inhalt des Buches erstrebt wird.

Dies sind etwa die Formen, die aus der reichlich hundertjährigen Entwicklung des lithographischen Titelblattes hervorgegangen sind. Es zeigt sich dabei überdies, daß wichtige technische Mittel durch neue Erfindungen nicht zum Absterben gebracht werden können, sondern durch sie eher nur einen differenzierteren Sinn erhalten.


UNIV.
OF
MICH.

TAFEL I UND II





Äußere Formen des chinesischen Buches und Titelblattes

DIE GESTALTUNG DES CHINESISCHEN TITELBLATTES

VON JOHANNES SCHUBERT-LEIPZIG

Wie die Eigenart des chinesischen Wesens überhaupt das Interesse fremder Völker erweckt, so reizt auch in buchkundlicher Hinsicht die eigentümliche Form des chinesischen Buches im besonderen zur Betrachtung. Ein Land wie China – mit einer so reichen Kultur – besitzt natürlich auch eine Menge von Schriften. Allerdings steckt die Erschließung dieser Bücherschätze – wenigstens soweit sie in europäischen Bibliotheken angesammelt sind – noch im Anfang. Eine entsprechende Katalogisierung hat noch nicht allzu lange begonnen und ist noch lange nicht durchgeführt. Über das Schrift- und Buchwesen, sowie die Buchdruckerkunst in China ist zwar schon manches geschrieben worden, aber spezielle, buchtechnische Monographien fehlen noch. Dem ganzen Inhalte dieses Jahrganges von »Buch und Schrift« gemäß soll hier einmal das chinesische Titelblatt etwas ausführlicher behandelt werden. Die folgenden Zeilen stellen aber weder eine historische Abhandlung dar, noch erschöpfen sie den Stoff völlig, sondern haben das Ziel, dem Bibliothekar, Bibliophilen usw. einen tieferen Einblick in die Gestaltung des chinesischen Titelblattes zu gewähren (1).

Für das richtige Verständnis ist nötig, zunächst etwas über die Form des chinesischen Buches (2) zu sagen. Das chinesische Buch im weitesten Sinne hat ebenso wie das europäische eine Wandlung von vielen, vielen Jahren durchgemacht. Von den, an einem Ende mittels Leder- oder Seidenfaden zusammengebündelten und von oben nach unten beschriebenen Bambusstreifen (chines. tsö[4]) (3) über die Rollenform (chines. djüan[4]) (4) und das Faltbuch (5) (Leporelloformat) gelangte man schließlich zu der bekanntesten und heute üblichen Form des chinesischen Buches, welche den Chinesen unter dem Namen »Schmetterlingsbuch« (6) bekannt sein soll, weil die Blätter des aufgeschlagenen Buches – da der harte Buchdeckel fehlt (7) – mit einem fliegenden Schmetterling verglichen werden können (8). Daneben gibt es jetzt auch sehr viele nach europäischer Art gebundene Bücher (9). In bezug auf die Einbände bzw. Buchhüllen der einheimischen, chinesischen Bücher läßt sich etwa folgendes feststellen: den Bambusstreifenbüchern fehlt, wie z. B. vielen indischen Palmblattbüchern, jeglicher Einband; die Rolle wird in mitunter sehr kostbaren Seidenhüllen (10) aufbewahrt; das Faltbuch besteht entweder aus so festem Material, daß es eines weitern Schutzes nicht eigentlich bedarf oder es besitzt – soweit es aus gewöhnlichem, chinesischen Papier hergestellt

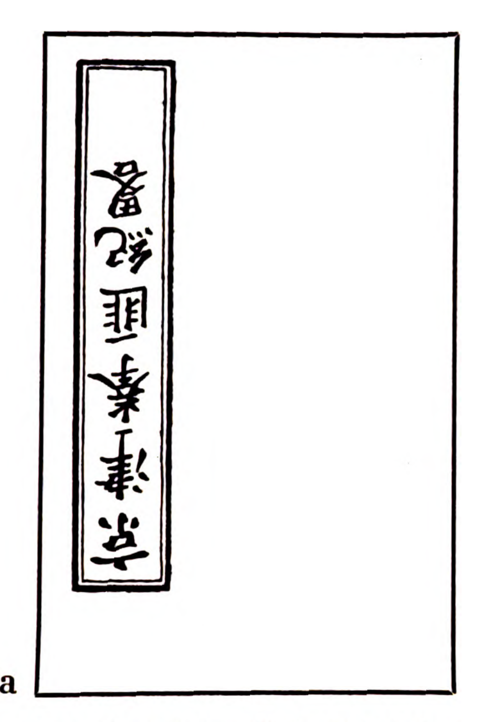
ist, zum Schutze zwei Holzdeckel, die an der unbeschriebenen ersten und letzten Seite befestigt sind (11); das Schmetterlingsbuch entbehrt als einzelnes, selbständiges Heft (chines. bĕn[3]) und oft auch als mehrbändiges Werk jeder festeren Schutzdecke (12). Im letzten Falle wird aber meist – seit der Sung-Dynastie [960 bis 1276] (12a) – eine Schutzhülle (chines. han[2]) (13) gebraucht, die entweder aus zwei, durch Bänder miteinander verbundene Holzbretter (chines. djia[1] ban[3]) (14) oder aus mit Tuch überzogener Pappe (chines. tau[4]) (15) besteht.

In gleicher Weise wie die Form des Buches hat sich natürlich auch die Darstellung des chinesischen Titels (chines. schu[1] ming[2]) entsprechend gewandelt und der jeweiligen Form angepaßt. Die chinesischen Werke haben, wie bereits an andrer Stelle und von andrer Seite ausgeführt worden ist (16), gewöhnlich mehrere Titelformen, nämlich die ausführlichste oder auch eine stark gekürzte auf dem Titelblatt, eine ausführliche am Anfang der einzelnen Bücher und eine kurze am äußeren Blattrande. Die Lage der zuletzt genannten zwei Titelarten ist aus dem Schema auf Tafel II, B, IIa zu ersehen [der Randtitel in schmaler, der Anfangstitel in starker schwarzer Blockierung angedeutet]. Schließlich tritt noch eine Art Außentitel [der sich auf dem Umschlag des einzelnen Heftes (bĕn[3]) und meist auch auf der Umhüllung befindet] dazu. Diese vier Arten des Titels treten nun nicht immer zusammen auf, sondern man wird nur die beiden Titelformen, am Anfang der einzelnen Hefte und am äußeren Blattrande – wenigstens seit dem Aufkommen des Schmetterlingsbuches – fast immer antreffen, während Außentitel und eigentliches Titelblatt häufig fehlen. Im allgemeinen scheidet der Chinese, also auch wie wir, zwischen Außentitel (chines. fĕng[1] miän[4] ti[2] kuan[3]) und Innentitel (chines. piän[1] tou[2] ti[2] kuan[3]) (17).

Der Außentitel tritt – wenn man von den Bambusstreifenbüchern und der Rolle einmal absieht – bei jeder späteren Form des chinesischen Buches, d. h. vom Faltbuch an, auf. Er zeigt sich als eigentlicher Umschlagtitel, Buchschnitt-Titel und Rückentitel. Der Umschlagtitel, der seiner Form nach meist einspaltig, und zwar, dem Charakter der chinesischen Schrift entsprechend, von oben nach unten laufend erscheint, befindet sich hinsichtlich seiner Lage entweder auf der linken Seite oder in der Mitte des Buchumschlages bzw. der Buchhülle. Auf Tafel II, A, I bis IV ist die Lage des Titels schematisch dargestellt. Der Titel ist mitunter direkt (17a) auf dem Umschlag bzw. der Buchhülle mit schwarzer oder roter Farbe aufgemalt, soweit der Umschlag aus Papier oder – was bei den Hüllen der Fall ist – aus Pappe, die mit verschiedenfarbigem Tuch überzogen ist (18), oder aus Holzdeckel besteht. Im letzten Falle kann der Titel auch auf dem obern Deckel eingebrannt und zur Erhöhung der Sichtbarkeit mit schwarzer, roter, grüner, weißer Farbe usw. ausgemalt sein. Ebenso kann er in allen Fällen eine Umrandung erhalten (das sollen die punktierten Linien auf Tafel II, A, I und II darstellen) (19). Er ist aber auch – wohl ebensooft – indirekt auf einem besonderen, andersfarbigen Streifen, der auf den Umschlag bzw. die Buchhülle geklebt ist (Tafel II, A, III und IV. Ein Originaltitel dieser Art befindet sich auf Tafel III, a) angebracht. Der Streifen ist meist weiß, gelb, rot oder schwarz. Ist er von schwarzer Farbe, so ist die Schrift gewöhnlich weiß ausgespart; ist er rot, so herrscht die schwarze Aufschrift vor; ist er gelb oder weiß, so wendet man schwarze oder rote Aufschrift an. – Besteht ein Werk aus mehreren Heften, so ist der Umschlagtitel auf jedem einzelnen Hefte und meist auch auf der, das ganze Werk einschließenden Hülle zu finden. Außentitel, wie sie auf einzelnen

TAFEL III

(1/2 natürliche Größe)



a

Umschlagtitel eines Werkes historischen Inhaltes (s. S. 62)



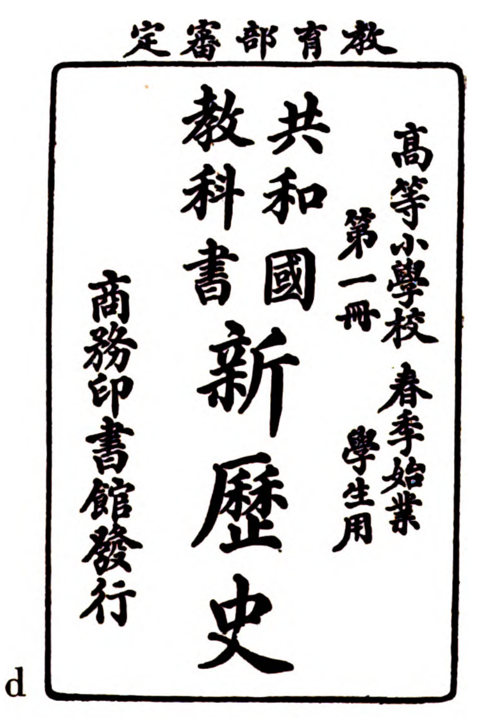
b

Umschlagtitel einer Ausgabe der ehemaligen chinesischen Schulfibel (s. S. 62)



c

Umschlagtitel einer Ausgabe (a. d. J. 1917) der ehemaligen chinesischen Schulfibel (s. S. 62)



d

Umschlagtitel eines Schullehrbuches für den Geschichtsunterricht (s. S. 64) (1924/25)

Heften vorkommen, bringt die Tafel III, Seite 61. Die zweite Form des Außentitels, die ich Buchschnitt-Titel genannt habe, ist auf dem unteren Schnitt des Buches durch Druck oder Handschrift – häufig mit schwarzer Tusche – angebracht und ersetzt, da die chinesischen Bücher nicht wie bei uns vertikal aufgestellt, sondern horizontal gelegt werden, den Rückentitel des europäischen Buches. Nur diejenigen chinesischen Bücher, die nach europäischem Vorbild angefertigt sind, zeigen naturgemäß auch einen, oft mit schönem Golddruck versehenen, wirklichen Rückentitel, also die dritte Form, in der ein Außentitel erscheinen kann.

Fragen wir nach dem Inhalt des Außentitels, so beschränkt sich dieser im allgemeinen nur auf den eigentlichen Namen des Buches in ausführlicher oder kurzer Form. So stellt z. B. Tafel III, a einen Außentitel (nach dem Schema der Tafel II, Nr. IV) in ausführlicher Form dar. Der Titel lautet (20): »djing^{1} djin^{1} tjüan^{2} fe^{1} dji^{4} lüä^{4}« = Kurzer Bericht über die Boxer in Peking und Tientsin. Das ganze Werk besteht aus einem einzigen Heft. Vorhanden sind Anfangs- und Randtitel. Ein Titelblatt fehlt ganz; desgleichen Verfassername, Druckvermerk usw. Hier und da, jedoch nicht so häufig, findet sich eine Angabe über Auflage, Verlag, Illustration und dergleichen auf dem Umschlag- und Rückentitel, nie aber auf dem Buchschnitt-Titel. Die einspaltige Form des eigentlichen Buchtitels wird dann durchbrochen, indem diese Angaben in kleinerer Schrift noch in weiteren vertikalen Spalten unten hinzugefügt bzw. oben vorangestellt sind (21). Als Beispiel hierzu wähle ich zwei verschiedene Ausgaben der ehemaligen chinesischen Schulfibel (die sogar ins Mandschurische und Mongolische übersetzt ist), des »San-dsï-djing« [= Drei-Zeichen-Kanon; so genannt, weil der Text in Reimen zu je drei Zeichen abgefaßt ist] (22). Tafel III, b läßt folgenden Außentitel erkennen: »hui^{4} tu^{2} li^{4} schï^{3} san^{1} dsï^{4} djing^{1} du^{2} bĕn^{3}« = illustriertes, geschichtliches »Drei-Zeichen-Kanon«-Lesebuch. Darunter findet sich Angabe des Verlagsortes und Verlegers: »schang^{3} hai^{3} hai^{3} dso^{3} schu^{1} djü^{2} yin^{4} hang^{2}« = [Verlag:] Hai-dso-schu-djü-yin-hang in Schanghai. Gleichzeitig zeigt der Außentitel eine zum Text des Buches gehörige Illustration. Die Schrift in der Mitte auf dem Bilde lautet: »djiau^{4} dsi^{3} i^{1} djing^{1} tu^{2}« = Abbildung [zu den Versen 375 bis 376:] »ich lehre die Kinder [nur] einen Kanon«. Das ganze Werk besteht aus einem Heft ohne weiteres Titelblatt. Von Innentiteln sind Randtitel und Anfangstitel vorhanden. Der Name des Verfassers, Angabe des Erscheinungsjahres fehlt. Ein anderes Exemplar dieses Buches (Tafel III, c) trägt den Außentitel: »hui^{4} tu^{2} mĕng^{2} hsüä^{2} san^{1} dsï^{4} djing^{1}« = illustrierter, der Belehrung der Jugend (dienender der) Drei-Zeichen-Kanon. Darunter steht die Angabe der Druckerei: »dschu^{4} dji^{4} djü^{2} schï^{2} yin^{4}«. Dieser Name der Druckerei befindet sich nochmals am Schlusse des Heftes, wo man auch die Ortsangabe »Schanghai« erfährt. Das ganze Werk besteht ebenfalls nur aus einem Heft und besitzt kein besonderes Titelblatt. Der Name des Verfassers fehlt auch hier wieder (23). Von den vorhandenen beiden Innentiteln, Randtitel und Anfangstitel, ist der letztere deshalb bemerkenswert, weil man aus ihm die für eine bibliographische Aufnahme wichtige Notiz entnehmen kann: »ding^{1} dji^{3} niän^{2} schï^{2} i^{1} yüä^{4} dsai^{4} ban^{3}« = Neudruck vom 11. Monat des Jahres ding-dji [= 1917].

Diese Angaben auf dem Umschlagtitel können, besonders bei neueren Drucken, aber nicht allzu umfangreichen Werken, auch so ausführlich auftreten, daß der Außentitel ganz den Charakter eines Titelblattes erhält, wie er es denn in vielen Fällen über-

TAFEL IV

(½ natürliche Größe)

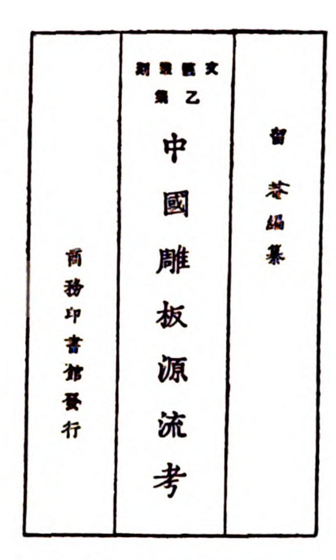
丙午仲冬

四書集註

商務印書館藏版

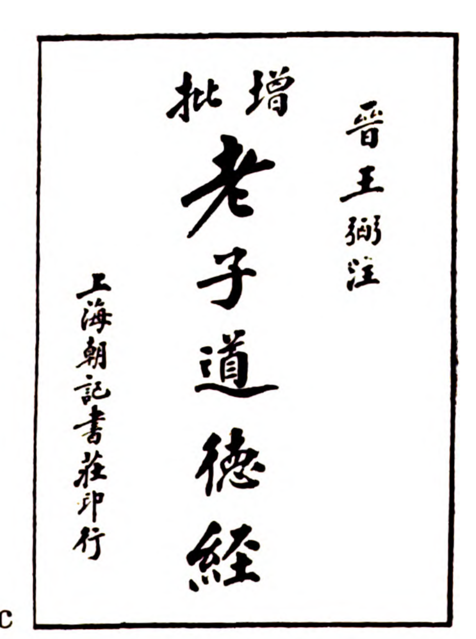
a

Titelblatt einer Sammlung der vier klassischen Bücher (s. S. 66) 1906



b

Titelblatt eines Werkes über den Buchdruck in China (s. S. 66—68) 1916



c

Titelblatt zum Werke »Dau-dö-djing (=Taoteking)« des Lau-dsï (=Laotse) (s. S. 68)

haupt ersetzen muß. Ein Schulbuch für den Geschichtsunterricht dient als Vorlage. Tafel III, d zeigt den Text dieses Umschlagtitels. Wir lesen auf der obersten Reihe (24): »djiau^{1} yü^{4} bu^{4} schĕn^{3} ding^{4}« = vom Unterrichtsministerium festgesetzt. Der weitere Inhalt besagt (25): »gau^{1} dĕng^{3} hsiau^{3} hsüä^{3} hsiau^{4}. tschun^{1} dji^{4} schï^{3} yä^{4}« = für obere Elementarschulen. Oster-Anfangskurs. »Di^{4} i^{1} tsö^{4}. hsüä^{2} schĕng^{1} yung^{4}« = erstes Heft. Zum Gebrauch für Schüler. Es folgt ein Serientitel (bestehend aus den sechs Zeichen oben in der mittleren Spalte): »gung^{4} ho^{2} guo^{2} djiau^{1} ko^{1} schu^{1}« = Lehrbücher der Republik. Anschließend steht der eigentliche Titel des Buches: »hsin^{1} li^{4} schï^{3}« = Neue Geschichte, d. h. neues Lehrbuch für den Geschichtsunterricht. Den Schluß bildet die linke Spalte mit dem Druckvermerk: »schang^{1} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} fa^{1} hang^{2}« = Commercial Press (26). Das ganze Werk besteht aus sechs einzelnen Heften. Jedes Heft trägt bis auf die Heftzählung den aufgeführten Titel. Ein Titelblatt ist in keinem der Hefte vorhanden. Die Namen der beiden Herausgeber finden sich auf einer auf der letzten Innenseite des Umschlages stehenden, sehr ausführlichen Anzeige des Buches, die in neueren Werken neben einem sonst vorhandenen Titelblatt zu einem integrierenden Bestandteil zu werden scheint (27). Aus ihr ist auch Preisangabe und Erscheinungsjahr (28) zu ersehen.

Von der eben betrachteten Form des Außentitels wenden wir uns zu der hauptsächlichsten, noch besonders zu besprechenden Gestaltung des Innentitels, dem eigentlichen Titelblatt.

Das chinesische Titelblatt kann seiner Lage nach, allgemein, wie bei uns, als die erste bedruckte Seite des Buches bezeichnet werden, die sich entweder direkt auf der Rückseite des oberen Umschlagblattes selbst (rechtsliegend, Tafel II, B, IIa) oder auf der dem Umschlagblatt folgenden Seite (linksliegend, Tafel II, B, I) befinden kann. Die letztere Lage ist die häufigere. Das Titelblatt besteht dann aus dem gleichen Papier, auf dem der Text des Buches gedruckt bzw. geschrieben ist, wird also auch fast immer die Farbe dieses Papieres haben. Für die andere Art des Titelblattes wird meist einseitig-farbiges Papier gebraucht, wobei als Farben gewöhnlich Weiß, Gelb, Grau und Rot auftreten. Die Schrift ist dabei von entsprechender Farbe. So findet sich auf weißen Titelblättern schwarze oder rote Schrift; auf gelben und roten Titelblättern schwarze Schrift (vergleiche die Tafel V und VIII); auf grauem Grunde zeigt sich die Schrift in schwarz, rot oder ist weiß ausgespart. Das Papier des einseitig gefärbten Titelblattes ist gewöhnlich von ungefähr der gleichen Stärke wie der Umschlag des Heftes. Das Titelblatt ist mit diesem Umschlag oder einem dazwischenliegenden, leeren Blatte in der Weise verbunden, daß der äußere, umgeschlagene Kleberand des Titelblattes an der Rückseite des Umschlages bzw. des dazwischenliegenden leeren Blattes festgeklebt ist (Tafel II, B, IIb zeigt diese Lage. Der umgeschlagene Kleberand des Titelblattes ist hier vom [schraffierten] Umschlag losgelöst dargestellt).

Das besondere Titelblatt fällt durch seine, gegenüber den sonstigen Blättern andersgeartete Umrandung und eine breitere Spalteneinteilung auf (vergleiche Schema auf Tafel II, B, I und IIa) (29). Von der sehr mannigfaltigen Spaltenteilung der chinesischen Titelblätter kann ich fünf Arten als besonders häufig auftretend, hervorheben. Diese fünf Arten zeigt die Tafel II, C, I bis V im Schema. Dabei kann Nr. II (ohne Spaltenteilung!) durch entsprechenden Schriftsatz jede Form annehmen.

Die Umrandung, durch welche die Spalten abgegrenzt sind, ist durch starke Linien gekennzeichnet.

TAFEL V

(Originalgröße)



Titelblatt einer chinesischen Lokalchronik (s. S. 66) 1889
(Der Untergrund ist von greller karmoisinroter Farbe)

Die Linien selbst können in sich wieder verschieden zusammengesetzt sein. So habe ich bei der Durchsicht des Materials Umrandungen von einfachen Linien, Doppellinien (z. B. zwei gleichmäßig starke Linien; eine starke und eine schwache Linie; eine einfache gerade Linie und eine nebenherlaufende Kette), Wellenlinien und sogenannten »Wolkenmustern« (30) gefunden. Buddhistische Werke tragen mitunter ganz besonders verzierte Titelblätter, deren Darstellung einer besonderen Behandlung bedarf.

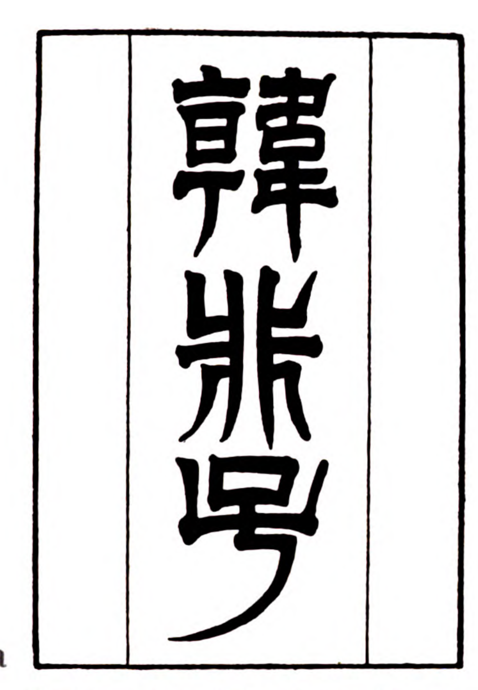
Auf Tafel IV und V habe ich nun eine Gruppe der charakteristischsten Titelblätter zusammengestellt. Ihnen allen liegt das Schema der Dreiteilung zugrunde (31). Die Erfordernisse für diese Art von Titel sind, der Zahl der Spalten entsprechend, gleichfalls von dreierlei Art: Angabe des Erscheinungsjahres (in der verwickelten chinesischen Zyklenrechnung) im oberen Teil der rechten Spalte, der eigentliche Titel – gewöhnlich in besonderer, fetter Schrift – in der mittleren, breiten Spalte und der Name des Verlages bzw. der Druckerei im unteren Teil der linken Spalte. Tafel IV, a zeigt das Titelblatt (Schema: Tafel II, C, I) einer Sammlung der berühmten »vier klassischen Bücher« der Chinesen in kommentierter Ausgabe. Der Titel in fetter Schrift in der Mitte lautet also: »sï^4 schu^1 dji^2 dschu^4« = die vier [klassischen] Bücher mit gesammelten Kommentaren. Die vier klassischen Bücher umfassen das Lun^4-yü^3 = Gespräche [des Konfuzius, 551 bis 478 v. Chr.], das Da^4-hsüä^2 = die große Lehre, das Dschung^1-yung^4 = das Innehalten der [rechten] Mitte und »Mëng^4 dsi^3« = [Das Buch des Philosophen] Menzius [bedeutendster Jünger des Konfuzius, 372 bis 289 v. Chr.]. Die zuletzt genannte Schrift nimmt in der Ausgabe, welcher das Titelblatt entnommen ist, drei Hefte in Anspruch und beginnt mit dem auf das Titelblatt folgendem Blatte. Die einzelnen Titel der vier Bücher sind auf dem uns vorliegenden Titelblatte nicht genannt. Wir ersehen nur noch aus der oberen Hälfte der rechten Spalte das Erscheinungsjahr: »bing^3 niu^2 dschung^4 dung^1« = mittlerer Wintermonat des Jahres bing-niu [= 1906] und aus der unteren Hälfte der linken Spalte den Verlag: »schang^1 wu^4 yin^4 schu^1 guan^3 tsang^2 ban^3« = Commercial Press [in Schanghai].

In gleicher Weise setzt sich das Titelblatt auf Tafel V zusammen, das den Typus der Tafel II, C, I und B, IIa und b zeigt. Es handelt sich dabei um die Lokalchronik eines Bezirkes in der Provinz Schantung mit farbigem Titelblatt. Der Titel in der mittleren Spalte lautet: »yü^2 tai^2 hsiän^4 dschï^4« = [Lokal-] Chronik des Bezirkes Yü-tai. In der oberen Hälfte der rechten Spalte steht das Erscheinungsjahr: »guang^1 hsü^4 schï^2 wu^3 niän^2 hsin^1 hsiu^1« = Neubearbeitung vom 15. Jahre [der Periode] guang-hsü [= 1889]. Bezeichnungen der Neuauflage, Neubearbeitung usw. finden sich vielfach bei der Angabe des Erscheinungsjahres [vergleiche dazu oben S. 62 b, Zeile 30/32]. Schließlich ist in der unteren Hälfte der linken Spalte der Verlag [ohne Ortsangabe] bezeichnet: »bën^3 ya^2 tsang^2 ban^3«. Das ganze Werk besteht aus vier Heften (bën^3) in einem Pappumschlag (tau^4). Die Hülle und jedes einzelne Heft trägt einen Außentitel (nach dem Schema A, IV der Tafel II). Das Titelblatt findet sich nur im ersten Heft.

Diese Dreiteilung des Titelblattes haben auch moderne Drucke beibehalten; jedoch die in der oberen Hälfte der rechten Spalte zu erwartende Angabe des Erscheinungsjahres ist hier durch den Namen des Autors oder eines Kommentators ersetzt. So verhält es sich z. B. mit dem Titelblatt auf Tafel IV, b. Es ist der Titel eines Heftes aus der ersten Reihe eines in zwei Reihen erschienenen Sammelwerkes. Der Titel der Sammlung steht in der mittleren Spalte oben (32):

TAFEL VI

(1/2 natürliche Größe)



a

Titelblatt eines philosophischen Werkes
(s. S. 68) 1893

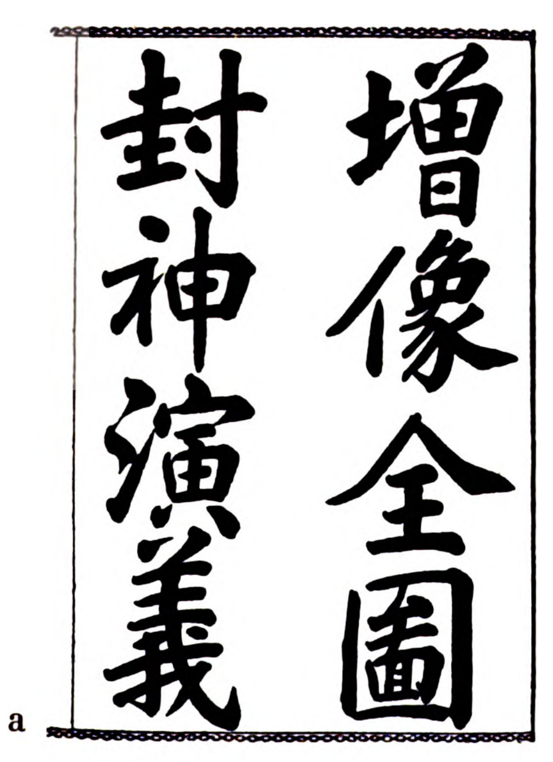


b

Titelblatt eines Missions-Schulbuches
für Rechenunterricht (s. S. 68) 1901

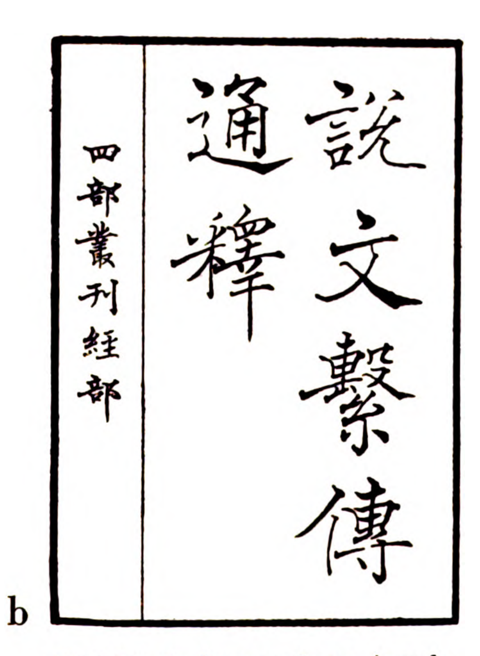
TAFEL VII

(1/2 natürliche Größe)



a

Titelblatt eines chinesischen Romanes
(s. S. 68)



b

Titelblatt der kommentierten Ausgabe
eines alten Wörterbuches (s. S. 70)

»wën^{2} i^{4} tsung^{1} ko^{1} i^{1} dji^{2}« etwa = zweite Reihe [wörtliche Sammlung] der Sammlung [zur Förderung der] Bildung. Dann folgt der Titel des betreffenden Heftes (33): »dschung^{1} guo^{2} diau^{1} ban^{3} yüan^{2} liu^{2} kau^{3}« = Untersuchung über die Herkunft des Buchdruckes in China. In der obersten Hälfte der rechten Spalte ist der Verfasser genannt: »liu^{2} an^{1} biän^{1} dsuan^{3}« = von Liu An verfaßt. Die linke Spalte bringt in ihrer unteren Hälfte die Verlagsangabe: »schang^{1} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} fa^{1} hang^{2}« = Commercial Press [in Schanghai]. Erscheinungsjahr und Auflage usw. ist nur aus der Anzeige auf der Innenseite des unteren Umschlagblattes ersichtlich: »dschung^{1} hua^{2} min^{2} guo^{2} schï^{2} wu^{3} niän^{2} wu^{3} yüä^{4} wu^{3} ban^{3}« = 5. Auflage [vergleiche S. 66b, Zeile 19ff.] vom 5. Monat des 15. Jahres der chinesischen Republik [= 1916]. Das vollständige Werk besteht aus einem Heft.

Das noch übrige Titelblatt dieser Gruppe, Tafel IV, c, ist inhaltlich ebenso aufgebaut wie das vorhergehende. Es ist äußerlich aber dadurch unterschieden, daß die Spaltenteilung durch Linien aufgehoben und durch entsprechenden Titelsatz ersetzt ist. Die mittlere Spalte enthält wieder den Titel (34): »dsëng^{1} pi^{1} lau^{3} dsï^{3} dau^{4} dö^{2} djing^{1}« = Lau-dsï's [kanonisches] Buch vom Sinn und Leben, mit Erläuterungen versehen. Lau-dsi (geboren 604 v. Chr.) ist der Begründer des sogenannten Taoismus (von dem im Texte stehenden Wort dau^{4} = Sinn, Weg). Sein Buch ist ein metaphysisch-ethischer Traktat in Versen. Die Spalte rechts auf dem Titelblatt besagt: »wang^{2} bi^{4} dschu^{4}« = von Wang Bi erläutert. Wir haben also hier den Namen des Kommentators, weil der Verfassername bereits mit im eigentlichen Titel enthalten ist. Wang Bi ist der berühmte Kommentator, der von 226 bis 249 n. Chr. gelebt hat. Die rechte Spalte in ihrer unteren Hälfte gibt, wie üblich, den Verlag an, dem hier wieder eine Ortsbezeichnung beigefügt ist: »schang^{3} hai^{3} tschau^{2} dji^{4} dschuang^{1} yin^{4} hang^{2}« = Schanghai, [Verlag:] Tschau-dji-dschuang-yin-hang. Das Erscheinungsjahr ist nicht angegeben. Das ganze Werk besteht aus einem Heft.

Eine neue Gruppe der dreiteiligen Titelblätter bringt Tafel VI. Das dreispaltige Blatt ist nur in einer, und zwar der mittleren Spalte, mit einem Titeltext versehen. Der Druckvermerk findet sich hier, wie auch bei den Blättern nach Art der Tafel VII, auf der Rückseite des Titelblattes. Derartige Druckvermerke sind auf Tafel IX dargestellt und an der entsprechenden Stelle behandelt. Die beiden Beispiele auf Tafel VI tragen also nur die einfachen Titel (Tafel VI, a): »han^{2} fe^{1} dsï^{3}« = Han Fe-dsï (Staatsmann und Philosoph des 3. Jahrhunderts v. Chr.; das Werk behandelt politische und ethische Gegenstände. Es ist ein Druck aus dem Jahre 1893) und (Tafel VI, b): »schu^{4} hsüä^{2} wën^{4} da^{4}« = Arithmetik in Frage und Antwort (es ist ein Unterrichtsbuch für katholische Missionsschulen und stammt aus dem Jahre 1901).

Tafel VII stellt Titelblätter nach dem Schema C, III und IV der Tafel II dar. Ihnen liegt eine Zweiteilung zugrunde. Der Inhalt beschränkt sich auf den Titel des betreffenden Heftes bzw. noch einen Serientitel. Der Druckvermerk und ähnliches findet sich hier, wie bei den Titelblättern der Tafel VI, auf der Rückseite des betreffenden Blattes (vergleiche Tafel IX). Deshalb ersehen wir aus Tafel VII, a nur den Titel: »dsëng^{1} hsiang^{4} tjüan^{2} tu^{2} fëng^{1} schën^{2} yän^{3} i^{4}« = vollständig mit Illustrationen versehene Erzählung über Erhebungen in den Götterstand. Es handelt sich hier um das Titelblatt eines Romans (»Göttermetamorphosen«) mythologischen Inhalts; die Erzählung spielt im 12. Jahrhundert v. Chr. Das Werk besteht aus zwölf Heften (bën^{3}) in einer Papphülle (tau^{4}). Die Hülle sowie jedes einzelne Heft

TAFEL VIII

(Originalgröße)

務本堂新鐫小

學集註

Titelblatt einer Ausgabe der »kleinen Lehre«, einer älteren, nichtkanonischen Schrift (s. S. 70)
(Der Untergrund ist von lichter ockergelber Farbe)



tragen einen Außentitel nach Schema A, IV der Tafel II. Das Titelblatt befindet sich nur im ersten Heft. – Tafel VII, b, auf der wieder ein Sammelwerk-Titelblatt aufgenommen ist, bringt in der rechten, den weitaus größten Raum einnehmenden Spalte, den Titel des betreffenden einzelnen Werkes aus der ganzen Sammlung: »schuo^{1} wĕn^{2} hsi^{4} tschuan^{2} tung^{1} schĭ^{4}« = Schuo-wĕn [das ist der Name eines alten, berühmten Wörterbuches; verfaßt etwa um 100 n. Chr.] mit Kommentar. Gründlich erläutert. Der Serientitel ist in der schmalen linken Spalte aufgenommen: »sĭ^{4} bu^{4} tsung^{2} kan^{1} djing^{1} bu^{4}« = Schriften [aus] der Sammlung der vier Klassen [das sind die vier, unter der Tang-Dynastie festgesetzten Hauptgruppen der chinesischen Literatur]. Unterabteilung »kanon. Bücher«.

Was das Titelblatt auf Tafel V für die Gruppe der Titelblätter vom Typus I (das heißt Schema C, I der Tafel II) ist, das ist für die Gruppe der zweispaltigen Titelblätter das auf Tafel VIII ausgewählte Beispiel. Dieses Blatt hat das Schema C, III der Tafel II und in bezug auf die Lage, das Schema B, IIa der Tafel II. Der auf dem Blatte stehende Text lautet: »wu^{4} bĕn^{3} tang^{2} hsin^{1} djiän^{1} hsiau^{3} hsüä^{2} dji^{2} dschu^{4}« = die »kleine Lehre« mit gesammeltem Kommentar. Neuausgabe der Wu-ben-tang. Andere bibliographische Angaben finden sich im Buche kaum. Es besteht aus zwei Heften. In dem zweiten Heft finden sich noch zwei andere kleine, berühmte Schriften, das »Hsiau^{4} djing^{1}« [das Buch von der Kindespflicht] und das »Dschung^{1} djing^{1}« [das Buch von der Loyalität] abgedruckt. Für diese beiden Werke besteht trotzdem kein besonderes Titelblatt. Daß sie im zweiten Heft mit enthalten sind, geht nur aus dem Außentitel (der das Schema Tafel II, A, II hat) des zweiten Heftes hervor.

Auf Tafel VI hatten wir Formen des Titels kennengelernt, dessen Inhalt sich gewissermaßen teilt, indem die Vorderseite des Titelblattes nur den reinen Titel bringt, während die Rückseite den Druckvermerk aufnimmt. Die Druckvermerke sind in solchen Fällen formell nach dem Muster der Titelblätter angelegt, nur mit dem Unterschiede, daß von ihnen nicht der größte Teil des Blattes eingenommen wird, sondern daß sie mehr auf den kleineren, mittleren Teil des Blattes verteilt sind. Tafel II, D, I bis IV gibt ein Schema mehrerer vorkommender Formen (36). Das IV. Schema der Reihe D von Tafel II kann auch, wie das entsprechende Titelblattschema (Tafel II, C, II), mehrere Spalten aufweisen, die nur nicht durch äußerlich sichtbare Linien, sondern durch entsprechenden Schriftsatz gekennzeichnet werden. – Als Beispiel sollen drei Druckvermerke genügen.

Die Abbildung auf Tafel IX, a stellt den Druckvermerk zum Titel der Tafel VI, a dar. Er lautet: »guang^{1} hsü^{4} gue^{3} dji^{3} niän^{2} hung^{2} dschi^{4} schu^{1} djü^{2} djü^{4} wu^{2} schĭ^{4} ying^{3} sung^{4} tjiän^{2} dau^{4} dsĭ^{4} kiŏ (36a) yin^{4}« = [Faksimileausgabe] (?) vom Jahre gue-dji [der Regierungsperiode] guang-hsü [das ist 1893] [im Verlage] Hung-dschü-schu-djü mit Genehmigung der [Verleger]familie Wu. Nach einem Hefte [das heißt einer Ausgabe] (?) des Jahres tjiän^{2} dau^{4} der Sung [-Dynastie] [= 1165]. – Ein anderer Druckvermerk ist auf Tafel IX, b ersichtlich. Er gehört zum Titelblatt auf Tafel VI, b. Der Inhalt ist folgender: »guang^{1} hsü^{4} örl^{4} schĭ^{2} tji^{1} niän^{2} sui^{4} tsĭ^{4} hsin^{1} tschou^{3} dschung^{4} hsia^{4} hsü^{2} [djia^{1}] we^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} yin^{4} dschün^{1} fa^{1} schö^{4}« = 27. Jahr [der Regierungsperiode] guang-hsü [= 1901] oder mittlerer Sommermonat [der Periode] hsin-tschou [= 1901]. In der [Missions-]Druckerei von Siccawei [Zi-ka-wei; Sitz der römisch-katholischen Mission, 5 Kilometer südwestlich von Schanghai] verkäuf-

TAFEL IX

(Originalgröße)

a

光緒癸巳年鴻
文書局橅吳氏影
宋乾道本斠印

Druckvermerk zum Titel
der Tafel VI, a (s. S. 70)

b

光緒二十七年歲
次辛丑仲夏徐滙
印書館印竣發售

Druckvermerk zum Titel
der Tafel VI, b (s. S. 70)

c

發行所英界棋盤街
上海錦章圖書局石印
印刷所法界白爾路

Druckvermerk zum Titel
der Tafel VII, a (s. S. 72)



lich. – Der letzte mitzuteilende Druckvermerk [ohne Jahresangabe!] steht auf Tafel IX, c und gehört zu dem Titelblatt auf Tafel VII, a. Die mittlere Reihe enthält die Bezeichnung des Verlagsortes und des Verlages: »schang^{3} hai^{3} dschang^{1} tu^{2} schu^{1} djü^{2} schï^{2} yin^{4}« = [Verlag] Dschang-tu-schu-djü-schi-yin in Schanghai. Die rechte Spalte enthält die Adresse des Verlages: »fa^{1} hang^{2} so^{3} ying^{1} djiä^{4} tji^{2} pan^{2} djiä^{1}« = Verlag[sort]: englischer Bezirk, Tji-pan-Straße. Die linke Spalte nimmt die Adresse der Druckerei auf: »yin^{4} schua^{1} so^{3} fa^{2} djiä^{4} bai^{2} örl^{3} lu^{4}« = Druk-kerei: französischer Bezirk, Bai-örl-Weg.

Die behandelten Formen des chinesischen Titelblattes, wie ich sie aus der Fülle des Materials zusammengestellt habe, begegnen einem auf Schritt und Tritt. Sie schienen mir deshalb geeignet, die Gestaltung dieses Titelblattes in charakteristischer Weise zum Ausdruck zu bringen.

Zum Schluß möchte ich noch etwas über Schriftformen berichten, da, abgesehen von der äußeren Einteilung, bei den verschiedenen Titelblättern auch die Kalligraphie – auf die der Chinese überhaupt großes Gewicht legt – ein wesentlicher Faktor ist. Alle Schriftarten von der ältesten Zeit an werden in verschiedenster Weise – zumindestens zur Wiedergabe des eigentlichen Titels – für Büchertitel verwendet. Im allgemeinen gibt es sechs große charakteristische Gruppen von Schriften, die jedoch auch einzelne Unterarten gezeitigt haben. Daß man aber auch jetzt – unter europäischem Einfluß – bemüht ist, zum Zwecke des Bücherschmuckes usw. neue Schriftformen zu gestalten, soll die Tafel X zeigen, auf der vier Kataloge der Commercial Press in Schanghai wiedergegeben sind, die die eigenartigsten Formen in den Typen des Titelsatzes erkennen lassen (37). Tafel X, a bringt den Titel eines Kataloges für Kinderbücher und hat den Wortlaut: »schang^{4} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} tschu^{1} ban^{3} / örl^{2} tung^{2} yung^{4} schu^{1} mu^{4} lu^{4} / fu^{4} schau^{3} niän^{2} yung^{4} schu^{1}« = Commercial Press: Katalog [über] Schriften zum Gebrauch der Kinder mit einem Anhang über Jugendschriften. Tafel X, b gibt den Katalogtitel: »dschung^{1} hsi^{1} dsï^{4} diän^{3} tsï^{2} schu^{1} mu^{4} lu^{4} / schang^{4} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3}« = Katalog über chinesische und europäische Wörterbücher und Sprachlehrbücher: Commercial Press. Der Text auf Tafel X, c heißt: »schang^{4} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} / dschö^{4} hsüä^{2} dsung^{1} djiau^{1} schu^{1} mu^{4}« = Commercial Press: Verzeichnis über Bücher zur Philosophie und Religion. Auf Tafel X, d lesen wir noch: »yü^{2} tu^{2} mu^{4} lu^{4} / schang^{4} wu^{4} yin^{4} schu^{1} guan^{3} tschu^{1} ban^{3} = Katalog über Landkarten: Commercial Press (38). Schließlich sei noch erwähnt, daß ganz moderne chinesische Werke nicht nur in der Form der Schrift des Titelsatzes europäisiert sind, sondern auch überhaupt den ganzen Text in europäischer Reihenfolge und chinesischen Zeichen aufweisen.

ANMERKUNGEN

1. Die chinesischen Zeichen sind in dem Aufsatze der Einfachheit halber nach der nordchinesischen Aussprache an Hand des Wörterbuches von Werner Rüdenberg transkribiert [beigefügte Zahlen bezeichnen Töne].
2. Ein äußerst reichhaltiges Anschauungsmaterial zu sämtlichen Formen des chinesischen Buches besitzt das »Deutsche Buchmuseum« in Leipzig.
3. Vergleiche die schematische (!!) Zeichnung auf der Tafel I, I. Originale befinden sich im »Deutschen Buchmuseum«.
4. Siehe Tafel I, IIa.
5. Siehe Tafel I, III. – Entsprechend den indischen Palmblattbüchern kamen – kurz nach dem Erscheinen des Faltbuches – auch Bücher in Form einzelner Blätter, die

TAFEL X

(1/2 natürlicher Größe)



a

(s. S. 72)



b

(s. S. 72)



c

(s. S. 72)



d

(s. S. 72)

Umschlagtitel von Bücherkatalogen der Commercial Press in Schanghai in modernen Schriftformen
(a, b, d von grünlicher, c von bräunlicher Farbe)

einfach aufeinandergelegt wurden, auf. Über ihren Einband ist wenig bekannt. Es finden sich z. B. derartige Bücher mit Sanskrittexten usw., die in ein »tau[4]« (siehe Tafel I, VI, b) gehüllt sind. Ob rein chinesische Texte auf solchen einzelnen Blättern vorkommen, weiß ich nicht zu sagen.

6. Siehe Tafel I, IV. Kunstbücher, Albums usw. erscheinen in derselben Form, nur häufig im Querformat.
7. Das einzelne Heft des »Schmetterlingsbuches« ist im allgemeinen nur mit Umschlagblättern aus etwas stärkerem und der Farbe nach dunklerem Papier, als es die sonstigen Blätter des Buches zeigen, versehen.
8. T. K. Koo: The evolution of the chinese book [p. 5] = Libraries in China. Peping: Library Association of China 1929.
9. Siehe Tafel I, VII.
10. Siehe Tafel I, IIb.
11. Siehe Tafel I, III.
12. Vergleiche Anmerkung 7.

12a. Libraries in China, S. 4, Absatz 4.

13. Siehe Tafel I, Vb und VIb.
14. Siehe Tafel I, Vb. Djia[1] ban[3] ist genauer die Bezeichnung des in solche Bretter eingeschlossenen Buches (Tafel I, Va!).
15. Siehe Tafel I, VIa [und b].
16. Hülle, Hermann: Die Erschließung der chinesischen Bücherschätze der deutschen Bibliotheken [= Ostasiatische Zeitschrift, 8. Jahrgang 1919/20, S. 199 bis 219], S. 215 bis 216.
17. Der letzte Ausdruck bezeichnet eigentlich nur den Anfangstitel (stark schwarz blockiert im Schema auf Tafel II, B, IIa).

17a. Siehe Tafel II, A, I und II.

18. Die Farben, die ich hauptsächlich gesehen habe, waren Blau, Gelb, Braun oder es bildete gemustertes Tuch den Überzug.
19. Ich habe z. B. auch einzelne Hefte (bĕn[3]) gesehen, bei denen auf blauem Grunde Titel und Umrandung in Silber aufgemalt waren.
20. Die chinesischen Zeichen sind von oben nach unten zu lesen.
21. Das kommt für Ausdrücke wie »illustriert«, »kommentiert« und ähnliches in Frage.
22. Als Verfasser gilt allgemein Wang[2] Ying[4]-lin[2] (1223/1296).
23. Es ist wohl zu beachten, daß der Name des Verfassers in chinesischen Büchern sehr selten — meist sind es dann europäische Werke neueren Datums — im Titeltext verzeichnet ist, wenn man von den Fällen absieht, in denen das Buch einfach nach dem Namen dessen, der die im Buche niedergelegte Lehre begründet oder vertreten hat, genannt ist; das wird in der Regel auf die alten Philosophen zutreffen.

   Ist der Verfasser im Titel nicht genannt, so kann er, wenn überhaupt, eventuell aus der Vorrede oder sonst nur mit großen Schwierigkeiten ermittelt werden.
24. Von rechts nach links zu lesen.
25. Dieser ist nun in vertikalen Spalten von oben nach unten zu lesen. Zu beginnen ist mit der rechten Spalte oben.
26. Das ist der bekannteste und wohl größte Verlag in Schanghai.
27. In Japan ist das bereits der Fall.
28. 1924/25.
29. Tafel II, B, IIa stellt das Schema des aufgeschlagenen Buches mit rechtsliegendem Titelblatt dar. Ihm folgt, links von der gestrichelten Linie (die die Mitte des aufgeschlagenen Buches andeuten soll) die erste Seite des Textes. Man beachte, daß diese Textseite 6½ Spalten [die Zahl ist in den einzelnen Büchern verschieden], das Titelblatt nur 3, aber breitere Spalten aufweist. Diese durch senkrechte Linien gekennzeichneten Spalten gehen auf die ursprüngliche Form des chinesischen Buches, die Bambusstreifen [vergleiche Tafel I, I] zurück. Die mit Spalten versehene Seite des chinesischen Buches stellt also gewissermaßen eine Anzahl von nebeneinandergelegten Bambusstreifen dar, die sich von rechts nach links folgen. Diese nebeneinandergelegten Streifen versuchte man später auch in Faltbüchern deutlich darzustellen. Bei mehreren, im Deutschen Buchmuseum befindlichen wertvollen Handschriften in Faltbuchform sind die auf einzelne, weiße Papierstreifen geschriebenen Texte zwischen die auf den einzelnen, aus stärkerem Material hergestellten Blättern von dunkler, bräunlicher Farbe gezeichneten Linien aufgeklebt.
30. Vergleiche Tafel IIIb, wo der Hintergrund des Bildes in einen durch Wolkenmuster verzierten Rahmen geschlossen ist.
31. Die Spalten sind von rechts nach links zu zählen.
32. Von rechts nach links zu lesen.
33. Von oben nach unten zu lesen.
34. Die oberen zwei Zeichen sind von rechts nach links zu lesen.
35. Man vergleiche damit die andern beiden bereits behandelten Serientitel auf Tafel IV, a und b.
36. Die punktierten Linien bezeichnen den äußeren Blattrand. Auf der Tafel IX sind nur die aus der ganzen Blattfläche herausgehobenen Druckvermerke wiedergegeben.

36a. So in Couvreur's Wörterbuch.

37. Man beachte vor allem auch den entsprechenden Bildschmuck. Die auf Tafel X befindlichen Titel sind durchweg von rechts nach links zu lesen.
38. Der Wechsel der Verlagsangabe hinsichtlich ihrer Stellung vor bzw. nach dem Titel darf nicht unbeachtet bleiben.

ÜBER DIE ENTSTEHUNG UND DIE FORTBILDUNGEN DES TITELBLATTES

VON G. A. E. BOGENG-BAD HARZBURG

Bei Betrachtungen der Buchdruckentwicklung pflegt man die Einflüsse der immateriellen Kräfte gern zu überschätzen und die Einwirkungen der materiellen, ökonomisch-technischen Rücksichten und Schwierigkeiten leicht zu unterschätzen. Europa ist weder – an damaligen Verkehrs- und Wirtschaftsverhältnissen gemessen – von der gutenbergischen Letternkunst im raschesten Siegeslauf unterworfen worden noch hat sie schnell das »mittelalterliche« in das »neuzeitliche« Buchwesen und Schrifttum umgestaltet. Das Frühdruckwerk, großenteils auch das Buch der späten Wiegendruckzeit, in der Druck und Handschrift im Gebrauch noch immer nebeneinander hergingen, blieben graphisch und literarisch mehr mittelalterlich im Gegensatz zu jener Moderne, die wir als die Renaissance zu bezeichnen pflegen. Die Buchdruckerfindungen haben keine plötzlichen universalen Veränderungen der inneren und äußeren Buchform hervorgerufen, für die die ersten Presseerzeugnisse nicht den Anfang völlig neuer Entwicklungsreihen bezeichneten. Im allgemeinen blieb das Aussehen und die Einrichtung der Bücher auch nach dem Ersatz der manuellen durch die mechanische Reproduktion fast ein Halbjahrhundert hindurch so, wie es vorher gewesen war. Allmählich nur begann es aus den Bedürfnissen eines Massen- und Schnell-Vervielfältigungs-Verfahrens, zumal aus denen einer exakten Rationaltechnik der Typographie und denen einer öffentlichen literarischen Produktion, die eigenen Eigenschaften eines Buchdruckwerkes mit den Fortbildungen zur Verselbständigung des neuen Vervielfältigungs-Verfahrens anzunehmen, deren Abschluß in manchen Beziehungen durch die Ausbildung des Titelblattes gekennzeichnet wird. Ein bequemes, chronologisch-historisch periodisiertes Schema sucht die »Entwicklung« als den andauernden Fortschritt zum Zweckmäßigeren zu generalisieren, wobei die Einordnung der Vor- und Rückbildungen in den Entwicklungsgang bisweilen etwas gewaltsam geschieht. Das gilt auch für die Auffassung einer einheitlichen Entstehung und Entwicklung des Titelblattes aus seinen primitiven Vorstufen in der Handschriftenzeit. Der Buchdruckwerktitel hat indessen keineswegs überall die Manuskripttraditionen weitergeführt. Die Einführungen des Titelblattes haben sich im 16. Jahrhundert aus verschiedenartigen modernen Motiven und von verschiedenen neuzeitlichen Richtungen her vollzogen,

nachdem bereits seine mannigfachen graphisch und literarisch noch mittelalterlichen an anderen Buchstellen befindlichen Bestandteile von der Inkunabeltypographie seit langen Jahren übernommen waren und vereinzelt als Vorblatt – seit der »Bulla cruciata« (Mainz, Fust und Schöffer, 1463) – schon in der Wiegendruckzeit zusammengefaßt worden sind. Die Anwendung eines Haupt- (Kopf-, Sach-, Überschrift-, Werk-) Titels ist bereits in der »Ermahnung der Christenheit wider die Türken (1454) zu finden, ein durchgebildeter xylographisch ausgezierter Titelsatz in den Ratdoltschen Regimontanus-Kalendern (Venedig, 1476) und ein korrekter moderner Titelblattext (Verfassernamen, Werktitel, Druckernamen, Verlegernamen, Erscheinungsvermerk) im »Exercitium super omnes tractatus parvorum logicalium Petri Hispani« (Leipzig, um 1500, Stoeckel für Haller in Krakau).

Alles das bezeichnet noch nicht die innere Formgebung des Titelblattes, mag es auch seine äußere Formgestaltung vollendet zeigen. Viel wesentlicher ist, daß dem Titelblatte im 16. Jahrhundert neue Inhaltswerte zuwuchsen, die ihm eigene, ihm bisher fehlende Funktionen im Buchmechanismus gaben. Diese »Erfindung« des Titelblattes hat sich mehr durch die notwendig gewordene Verbindung bestimmter literarischer Elemente zu einer Gesamttitelei, deren hervorragendster Träger die Anfangsbuchseite wurde, auch bibliotechnisch vollzogen denn durch Nachahmungen einiger fertiger formaler Gebrauchsmuster. Hauptsächlich maßgebend waren hierbei eine ganze Reihe dem Buchhandel und dem Buchgebrauch zwingend gewordener Gründe, jeden Abzug einer Auflage mit allgemeinen übereinstimmenden Angaben zu versehen, welche sich auf den Band als ein Druckerzeugnis bezogen. Mag man nicht unzutreffend sagen, das Titelblatt sei aus den früheren Anfangsüberschriften (Sachtitel) und Schlußunterschriften (Erscheinungsvermerk) so entstanden, daß diese jetzt auf einem besonderen ersten Blatte mit leerer Rückseite vereint wurden, so ergibt sich doch, daß sich dabei auch die Bedeutung einander bisher fremder Buchteile und nicht nur ihr Platz geändert hatte.

Der abendländische Bücherschreiber des Mittelalters fertigte seine Handschrift lagenweise und heftete sie nach und nach zusammen; um die Abnutzung oder Beschmutzung der ersten beschriebenen Blattseite zu vermeiden, erschien es ihm jedenfalls vorteilhaft, noch ein meist nur vorläufiges Schutzblatt, eine Schutzlage, vorzuheften, das der Buchbinder oft entfernte, weil man soviel wie möglich Papier oder Pergament zu sparen suchte, ein Umstand, der sich in der Durchschnitts-Handschriftenherstellung mannigfach auswirkte, auch darin, daß man die Beschreibstoffverschwendung durch leerbleibende unausgenutzte Seiten vermied. Deshalb hätte man indessen kaum das Titelblatt eingespart, wenn es gebräuchlich gewesen sein würde. Warum haben die gelehrten und geschickten Buchschreiber nicht das anscheinend auch ihnen naheliegende Titelblatt benutzt, auf das sie ja technisch das Vorsatzblatt hätte hinführen sollen, weshalb haben sie es nicht als eine fast zwangsläufige Zweckform für den Band des Blätterbuches aufgefunden? Man könnte die Beantwortung dieser Fragestellung mit einer psychologisch tiefgründigen Untersuchung beginnen, weshalb der Anfang unserer Bandbücher die rechte und nicht die linke Seite ist (und das auf die natürliche menschliche Rechtsseitigkeit zurückführen), einfacher ist es jedenfalls, zu prüfen, ob damals das Titelblatt graphisch-technisch oder literarisch-technisch überhaupt eine Zweckform gewesen sein kann. Der Autor oder der Kopist, die ein Buch schrieben,

begannen mit der Bezeichnung des Buchanfanges und hörten mit der des Buchendes auf. Dafür hatten sich feststehende Formeln herangebildet, der Anruf an Gott, die Arbeit zu segnen, der Dank an Gott, daß sie beendet sei. Es widerstrebte der religiösen Tradition, die auch die des Lesers war, dem Eingangsgebet etwas Profanes voranzustellen, vor dem Amen machte man noch wohl ein paar Angaben, wann, von wem, wo die vorliegende Handschrift hergestellt worden sei. Hierbei unterschied man keineswegs regelmäßig und streng zwischen Abschreiber und Verfasser. Die Arbeit einer Buchhandschrift-Anfertigung blieb überwiegend die eines einzigen, er war, wenn nicht Autor so doch Kalligraph und Kritiker zugleich. Denn auch der Kopist war, bevor sich das Buchschreibereigewerbe verbürgerlichte, sein eigener Korrektor, den die graphischen und literarischen Manuskripttraditionen leiteten, zu denen es gehörte, den Text ununterbrochen fortzuschreiben, ihn nicht durch Zwischenschaltung von Blättern mit wenigen Zeilen zu zerlegen. Das hatte eine durchaus praktische Tendenz, der Makulierung des Manuskriptes wurde derart am besten entgegengewirkt, jeder beliebige Benutzer einer einzigartigen Handschrift konnte sich bequem überzeugen, ob er einen vollständigen Text vor sich habe. Die Buchgliederung war nicht dynamisch-individualistisch, sie war kollektivistisch-statisch, konventionell. Ein graphisch-literarischer Buchblock, eine kompakte Textmasse widerstrebte der Ausgestaltung des besonderen Titelblattes. Auch wenn die literarische Persönlichkeit in den Buchverkörperungen mittelalterlicher schriftstellerischer Schöpfungen schärfer hervorgetreten sein würde als das tatsächlich der Fall gewesen ist, hätten die Autoren selbst aus Utilitätsprinzipien auf ein besonderes Titelblatt verzichten wollen, das ihren Namen und die Überschrift ihres Werkes auf einem Ehrenplatz isolierte, der als solcher häufig zudem dem Besteller oder dem Empfänger der Handschrift vorbehalten bleiben sollte. Es ergab sich also für das Unikum des Auto- oder Apographen von vornherein, daß auch eine Gesamtüberschrift am besten unmittelbar mit dem Textbeginn verbunden wurde. Dessen Anfangsseite war eine geschützte Buchstelle, sie war nicht so sehr der Gefahr ausgesetzt, böswillig entfernt zu werden wie ein kurz überschriebenes Vorblatt.

Die unmittelbare Text- und Titelverknüpfung schützte dazu gegen die literarischen Verfälschungen, schon deshalb, weil man der ersten repräsentativen Textseite eine sie auszeichnende Verzierung zu geben pflegte. Ästhetisch empfand der mittelalterliche Buchschreiber, entsprechend den gotischen Schriftformen, überwiegend noch die geschlossene malerische Seitenwirkung stärker als die der Buchstabeneinzelformen, ihm fehlte das Gefühl für den epigraphischen Stil, den erst das Humanistenmanuskript Italiens im 15. Jahrhundert weckte. Die Abschnitte eines Buches mußten je nach seinem Umfange durch Kapitel und sonstige Teilungen im Texte selbst unterschieden werden, damit der Leser sich zurechtfand. Man brauchte mnemotechnische Anhaltspunkte für die Durchgliederungen eines fortlaufend ganz geschlossenen Seitenbildes. Deshalb wurden Überschriftzeilen rot hervorgehoben, nach diesen Rubriken Unterteilungen so vorgenommen, daß Abschnitts-Anfangsbuchstaben durch ihre Farbe oder Form hervortraten usw. Als Anfänge des Buchtitels dürfen ebenso die Ausstattungsgewohnheiten der ersten Buchseite wie die Einteilungsweisen des Textes gelten. Ein Kodex war, gleichviel ob Kopie oder Originalmanuskript, ein Einzelstück, Abschriften auch des gleichen Werkes stimmten äußerlich nicht überein. Solange man auf die manuelle

Reproduktion angewiesen blieb, konnte man eine bibliographische Bucheinheit nicht nach ihrer Foliierung oder Paginierung zitieren, die ausschließlich Kollationsbehelfe für eine Einzelhandschrift waren. Man mußte dafür Sorge tragen, daß derem Benutzer die Buchüber- und -unterteilungen sich graphisch hinreichend verdeutlichten, um sich literarisch als eine Zitiermethode nach Anfangsworten, Zahlenangaben usw. der Textabschnitte auszuwirken. Man hatte daher insbesondere bei oft anzuführenden Werken sehr viel mehr mit dem Text unmittelbar verbundene »Titel« nötig als heutzutage, eben jene Einschnitte, die graphisch als Hauptüberschriftzeilen oder ähnliche in allen Handschriften des gleichen Werkes leicht auffindbare Stellen charakterisiert wurden, so daß etwa die Bedeutung des titulus für die im Mittelalter gebrauchten Rechtsbücher nahezu der der modernen Paragraphen entspricht. Ausreichend bibliographisch war eine Buchhandschrift nur durch Verfassernamen und Werküberschrift nicht zu kennzeichnen, das wurde überhaupt erst möglich, seitdem konforme Abzüge eines in ihnen völlig übereinstimmenden Auflagendruckes vorhanden waren, erst seitdem konnte der Titel diese praktische Bedeutung gewinnen, daß, wenn man einen bestimmten Abdruck bezeichnete und dessen Blatt- oder Seitenzahl hinzufügte, danach jeder Benutzer des gleichen Druckes in ihm eine beliebige Stelle ohne weiteres aufzuschlagen imstande war. Ein wesentliches bibliotechnisches Moment für die Anwendung eines Gesamttitelblattes fehlte hiermit der Buchhandschriftenzeit, es fehlte ihr jedoch meist auch noch das wichtige literarische Motiv, der Sinn für die programmatische Synthese eines umfassenden Werkinhaltes durch knappe Sachtitelfassungen, die Absicht, alle Werkinhaltswerte in einer Formel auszudrücken. Der individuelle Titel als Hauptüberschrift war ungebräuchlich, man kannte wohl Kollektivtitel, Catholicon und ähnliche, die man indessen stereotyp für die verschiedensten Werke anwendete. Man begnügte sich sonst damit, die Anfangszeilen des Textes in der Art einer Einleitung oder Vorrede zu halten: Hiernächst wird dieser oder jener Stoff behandelt, man begnügte sich oft auch lediglich mit Kennzeichnungen des nächstfolgenden Abschnittes. Allenfalls rekapitulierte man in der Schlußschrift titelartig den Inhalt und nannte nach Gelegenheit auch den Verfasser. Die Inkunabeltypographen, die die Manuskripte vervielfältigten, wären, sofern sie sogleich Titelblätter hätten herstellen sollen, in Verlegenheit geraten, weil ihre Vorlagen ohne gemeingebräuchliche literarische Sachtitel waren. Selbst sehr berühmte Buchtitel verbreiteter Werke – Biblia, Corpus iuris civilis, Divina commedia – sind erst durch das Druckwerk später eingeführt worden, das literarisch und technisch Nebentitel ohne Haupttitel vorfand, die es zunächst in Anpassung dieser Konstruktionsteile der Buchhandschriftausführung an die Druckwerkherstellung typisierte. Allerdings darf man die moderne bibliographische Terminologie einer Titelaufnahme nicht ohne weiteres auch für die Bezeichnung von Primitivtitelformen nach deren technisch-historischer Entwicklung halten. Wenn der Kolumnentitel, der Seitentitel, späterhin die Kustoden ersetzte und als Kopftitel über die Seite gesetzt wurde, um als laufender, lebender Titel den Seiteninhalt anzugeben oder als toter Titel nur die Paginierung anzumerken, wenn noch später der abgekürzte Werktitel in die Norm aufgenommen wurde, so sind das keine Überbleibsel von Buchschreibergewohnheiten gewesen, sondern neue Verzweigungen aus dem Druckwerktitelblatt, das den Titelgebrauch der Handschriften umstellte, indem es kommerziell den

mittelalterlichen Individualtitel des Ursprungsvermerkes in den neuzeitlichen Kollektivtitel wandelte, literarisch den mittelalterlichen Kollektivtitel der Werküberschrift in den neuzeitlichen Individualtitel. Bestimmend für die Ausbildung des Druckwerkes wurde der Handel mit der neuen Buchware, merkantile Interessen verwiesen zuerst auf den Titelblattdruck. Die Frühdruckzeit war aus technischen Gründen eine Nachahmungs- und Nachdruckzeit. Die begehrtesten und meistgebrauchten Texte, von den Kirchendienstbüchern bis zu den üblichsten Werken des praktischen Wissenschaftsbetriebes mußten für die Verlagswerkstätten ein erster Gegenstand ihrer Bemühungen werden. Die alten Meister fanden nun gerade diese Bücher in festgewordenen Formen vor, sie mußten sie aus Vertriebsrücksichten genau, d. h. als Manuskripte imitieren. Hierbei mochten im Anfange die Prototypographen auch noch davon haben profitieren wollen, daß sie den Unterschied zwischen Druck und Handschrift verwischten, um mit geringeren Gestehungskosten das neue Buch noch zum Preise des alten in den Handel zu bringen. Aber die eigentlichen Buchverbilligungen traten doch erst mit dem raschen und regelmäßigen Absatz von Massenauflagen umfangreicher Werke ein, auch die Manuskriptfabrikation arbeitete bereits billig, der halbe Buchpreis, der Papierpreis, war für Druck und Handschrift noch der gleiche. Der Buchdruck mußte ebenso wie die Buchschreiberei lange noch mit nur lokalen und regionalen Absatzgebieten rechnen und deshalb mit den besonderen Wünschen der Einzelkäufer. Eher aus ökonomischen als aus technischen Rücksichten blieb in der Frühdruckzeit der Rubrikator in Tätigkeit, der in alter Art mit den üblichen Auszeichnungen Band nach Band fertigzumachen und mit der Unterschrift zu versehen hatte. Das war eine unmittelbare Weiteranwendung der Manuskripttechnik in der Typographie bei den Betitelungen, die plötzlichen Reformen des Buchgeschmackes durch einen universalen Titelgebrauch so lange widerstrebte, wie Druck und Handschrift in gleicher Schätzung standen. Erst die Industrialisierung der Typographie befreite, etwa seit den 1480er Jahren, von den Bindungen an die Handschriftvorlage. Der Antiquastil ermöglichte jetzt einen reinen Satz, die Internationalisierung der gotischen Letternkunst machte auch ihr neutralisiertes Typenmaterial vielseitig brauchbar. Allmählich begannen sich so die Ausformungen des Buchdruckwerkes am Drucken und nicht mehr am Schreiben zu orientieren, an den sich verallgemeinernden Bewertungen der typographischen Leistung.

Ableitungen des modernen Titelblattes aus Explicit und Incipit der Manuskripte hatten zuerst nur bei Kolophon und Signet der Wiegendrucke begonnen und, um 1500, dahin geführt, daß einzelne Angaben der Schlußvermerke auf das ursprünglich weiße Schmutztitelblatt vorrückten, das auch den sich erweiternden Kolumnentitel der ersten Textseite mit xylographischem Buch(bild)schmuck aufnahm. Das war zunächst fast ausschließlich nur aus buchhändlerischen Beweggründen geschehen. Im allgemeinen kannte die Inkunabelperiode kein Titelblatt, die Angaben über Herkunft und Herstellung eines Buchdruckwerkes machte das Kolophon noch in Anlehnung an den Schlußschriftvermerk der benutzten Handschriftvorlage mit den nötigen Veränderungen, d. h. der Buchdrucker, der meist auch der Verleger war, nannte sich an Stelle des Schreibers. Daß die ältesten Druckereierzeugnisse noch die Urhebernamen verschwiegen, ist aus der Gleichstellung des alten und des neuen Vervielfältigungsverfahrens zu verstehen, weiterhin bei Kleindrucken

mancher Offizinen, weil der Absatz für sie und den wandernden Buchführer größer wurde, wenn Herstellungsort und Herstellungszeit nicht angegeben wurden, so daß sich die Buchware frischer hielt, oder auch weil sie im fremden Auftrage druckten. Der Buchdrucker hat jedenfalls als solcher nur wenig den Anspruch geltend gemacht, als Urheber des neuen Buches qualifiziert zu werden, er nannte sich eher in seiner Eigenschaft als Verleger. Denn sobald erst einmal der Unterschied zwischen dem Schreiben und dem künstlichen Schreiben gemacht wurde, mußte es den großen Verlagswerkstätten darauf ankommen, zu betonen, daß ihre Firma leistungsfähig wäre, daß sie die sorgfältige, tadelfreie buchdruckerische und wissenschaftliche Arbeit dem Käufer verbürge. Demgemäß brachten die Drucker im Wettbewerbe mit den Schreibern gern zum Ausdruck, daß die Typographie die moderne Qualitätstechnik für die gute Vervielfältigung von richtigen Texten sei. Diese kaufmännisch werbende Betonung ausschließlicher Buchdruckwerte verdichtete sich weiterhin zu einer Empfehlung der Originaledition nicht ohne einige Abwehr der Konkurrenztypographie und ihrer minderwertigen Nachdrucke. Schon der geschäftstüchtige Peter Schöffer ist bald dazu übergegangen, mit dem Kolophon eine derartige Reklame zu verbinden und sie durch den Gebrauch der Handelsmarke, des Signets, zu unterstützen. Die Anwendung des Druckerzeichens ist indessen eine verhältnismäßig eingeschränkte geblieben. Allein, das Druckerzeichen besagte nicht viel, sofern es nur auf den Hersteller bezogen wurde, es erhielt seinen eigentlichen Sinn erst als buchhändlerisches Firmen- und Warenzeichen. (Wenn wir auch die Drucker- und Verlegerzeichen des 15. Jahrhunderts unterscheiden, so ist eine solche Unterscheidung doch mehr bibliographisch-theoretischer Art, die der Druckereiverlage von den reinen Verlagen.) Die Arbeitsteilungen zwischen Buchdruckerei und Buchhandel hatten dahin geführt, daß überall außengeschäftlich, im Verkehr mit den Bücherkäufern, der Verlag vorherrschend wurde, daß er als der eigentliche Produzent erschien, der er auch kapitalistisch wurde, zuerst in den Großdruckorten Venedig und Paris. Die Abhängigkeit der Druckerei vom Handel hatte jene in die Lohndruckerei hineingezogen, die Verlegerwünsche leiteten auch die Betriebe, die Herstellung und Vertrieb vereinten. Wo das nicht geschah, kamen dem Buchdruckerkolophon und -signet das Buchhändlerkolophon und -signet hinzu, um so mehr, je mehr die Personalunionen der frühen Verlagswerkstätte aus dem buchgewerblichen Geschäftsleben verschwanden. Der Unternehmer, der ein Buch veröffentlichte, verschwieg die Firma der Offizin, die es gedruckt hatte und gab nur die seine an, die er schließlich (um 1500) auf das Titelblatt setzte. Ebenso wie das Hausschild dem Käufer den Weg in den Laden wies, ebenso zeigte die auf der ersten Blattseite angebrachte buchhändlerische Firma und wohl auch ihre Handelsmarke, daß der Kunde die richtige Ware vor sich habe. In den am Anfange des 16. Jahrhunderts aufkommenden Titelblättern war, als ein Erscheinungsvermerk nach Handelsgebrauch, nicht als ein Herstellungsvermerk, die Verlagsangabe vorwaltend geworden, die nicht die Einzelanfertigung bezeichnete, sondern die Zugehörigkeit des Abzuges zu einer Auflagenveröffentlichung im buchhändlerischen Sinne, zu einer in diesem Sinne »echten« Ausgabe. Die Adressenangabe und die Datierung schlossen sich mit Sachtitel und Verfassernamen zu einem Gesamttitel zusammen, der als solcher bestimmte innere Buchwerte verbürgen sollte. Diese Bedeutung des modernen Titelblattes gründete sich von drei Richtungen her,

welche am Anfange des 16. Jahrhunderts in einer neuartigen Begriffsbildung, der der Originaledition, zusammentrafen. Die Autorität ihres Titels und mit ihr die ihres Titelblattes beruhte auf der vom Verfasser anerkannten und dem Verleger berechtigten Ausgabe, die dazu dem Verleger amtlich erlaubt und auch geschützt war. In diesen drei Beziehungen dokumentierte fortan das Titelblatt das Buchdruckwerk.

Auch bei der industrialisierten Manuskriptfabrikation hatte man sich bemüht, für korrekte Texte Sorge zu tragen, soweit das überhaupt bei einer eiligen handschriftlichen Herstellung möglich war. Ein Kurrentstil mit vielen Abbreviaturen und Ligaturen sollte diese billige, deshalb schnelle und sparsame Buchschreiberei unterstützen, die sich vielfach mit Auszügen der hauptsächlichen Teile eines Werkes begnügte, woher es kam, daß man oft nur die Kapiteltitel einsetzte und sich nicht allzuviel um die ursprüngliche Vollständigkeit eines Werkes bekümmerte. Es gab kein bibliographisch-literarisches Gewissen, kein geistiges Urheberrecht. Getreulich folgte vielleicht der Schreiber seiner jeweiligen Vorlage. Aber eine schriftstellerische Schöpfung empfand er nicht als den selbständigen unveränderlichen Werkwert eines durch den Verfasser geregelten Wortlautes. Auf einigen Gebieten hatte man immerhin schon die authentische Textreproduktion zu beachten begonnen, bei den kanonischen Büchern der Kirche, bei der Lectio vulgata der römischen Gesetzbücher mit der Glosse und sonst bei der autoritativen praktisch-wissenschaftlichen Literatur. Das amtliche beaufsichtigte Buchgewerbe der großen Universitäten war auch in dieser Beziehung organisiert, es durften nur die von ihnen anerkannten richtigen Texte der Hand- und Lehrbücher vervielfältigt oder weitergegeben werden. Die italienischen Humanisten mühten sich, die echten Texte antiker Autoren wiederherzustellen. Bedürfnisse eines richtigen Textes bringen zunächst die Anerkennung innerer Buchwerte hervor, aus der Einschätzung des wahren Werktextes steigert sich die der Autorindividualität. Wo derartige Bedürfnisse sich zeigten, erwiesen sie einen gewaltigen Vorzug des neuen Buchvervielfältigungs-Verfahrens, da es einen korrekten Text durch eine korrekte Typographie für den ganzen Auflagendruck gewährleistete. Hier verbanden sich die literarischen Wertungen mit den typographischen, um sich gegenseitig zu verstärken. Das Bedürfnis des richtigen Textes ist für die Buchdruckerfindungen ein nachhaltiges Triebmittel gewesen, am intensivsten ist die Büchererzeugung von dem neuen Vervielfältigungsverfahren da verwirtschaftlicht worden, wo es den geistigen und den gewerblichen Kraftaufwand für die gleiche Arbeitsleistung gleichzeitig verminderte, da, wo es nicht allein den beschleunigten Auflagendruck umfangreicher Werke gestattete, sondern auch noch deren geistigen Herstellungsaufwand verbesserte und verbilligte. Die einmalige Arbeit des gelehrten Kastigators, der die Korrekturen las, die Drucklegung leitete, verbürgte für alle Abzüge der Auflage den richtigen Text. Wenn der angesehene Autor oder der Editor selbst diese approbierte, bot das eine ganz andere Sicherheit, als sie eine so nicht überprüfte Abschrift gewähren konnte. Gehalt und Gestalt der Werktitelfassungen mußten von hierher sich neuartige Qualitäten zueignen, deren Kennzeichnung schließlich aus kaufmännischen Rücksichten zwingend wurde. Denn wenn man um den echten Text besorgt ist, wird man zu allererst den richtigen Titel vergleichen wollen, der nicht mehr oder minder zufällig dem Buche angepaßt ist, sondern ganz bestimmte Aussagen über den Buchinhalt

macht. Da mit dem Fortfallen der früheren ausführlichen chronologischen Schlußvermerke, die sich auf die Drucklegung bezogen hatten, die Verlagsangabe nicht als die Verlegung des Kolophons von der letzten auf die erste Buchseite, nunmehr die des entstehenden Titelblattes, erschien, mußte sie als eine neuartige Einrichtung auf die alten Buchteile zurückwirken. Man hatte sich meist noch im 15. Jahrhundert mit den ungefähren und ungefügen Kopftiteln zufrieden gegeben, wenn man sie vorwegnahm. Immerhin bedingte ein allein auf das Anfangsblatt gesetzter Sachtitel durch diese seine isolierte Stellung eine bestimmtere und straffere Fassung. Es mußte in dem sich vermehrenden Bücherumlaufe aus händlerischen Rücksichten wichtig werden, auch den Werktitel zu individualisieren, ihm literarisch, nicht bloß typographisch auszuzeichnen, eine Bewertung des Buchinhaltes durch den Titel auszudrücken. Der buchhändlerische Auskunftstitel verstärkte sich somit als Werbeblatt auch in den verlegerischen Werktitelfassungen. Die Ausschmükkungen des einfachen Sachtiteltextes durch lobende Verweisungen auf den Inhaltsreichtum und die Verfasservorzüge begannen, sie begegneten sich dabei mit den Aktivierungen des Titels, die vom Autor ausgingen, mit den nun überwiegend von diesem bestimmten literarischen Stilisierungen des Titelblattes, die auf die typographischen zurückwirkten.

Das Ansehen des Autors und Editors als das einer literarischen Persönlichkeit war durch den Humanismus befestigt und sogar übersteigert worden. Damit hatte sich auch das Buch von einer graphischen Reproduktion zu einer literarischen Repräsentation individualisiert, der Band, der ein Schriftwerk verkörperte, vertrat dessen Urheber selbst beim Leser. Hiermit interessierte es den Bücherkäufer viel weniger, über die Druckherstellung unterrichtet zu werden, als über den, der die literarische Verantwortung für die technisch-typographische Ausführung trug. Der Editor war im 15. Jahrhundert als Kastigator, als kontrollierender Textkritiker und als Korrektor noch ein erster Gehilfe der Werkstätte gewesen und als solchen hatte ihn das Kolophon angeführt. Die alten Drucker-Verleger – wie Amerbach in Basel, Aldo Manuzio in Venedig – waren vielfach noch selbst Gelehrte, die für die Handschriftenbeschaffung und die Manuskriptrezensionen Sorge trugen, doch um 1500 begannen die buchgewerbliche und die wissenschaftliche Arbeit durch Arbeitsteilungen sich bereits vielfach schärfer zu trennen. Die Druckerei hatte nur noch die ihr vom Verleger übergebene Druckvorlage richtig wiederzugeben und ihre Gehilfen, Faktoren und Korrektoren hatten lediglich für einen richtigen Satz dieser vom Herausgeber oder Verfasser zu verantwortenden Vorlage zu sorgen. Der Herausgeber oder Verfasser beteiligte sich an der Drucklegung oder er gestattete sie wenigstens, er widersprach, wofern Falsches unter seinem Namen veröffentlicht wurde. Der von ihm approbierte Titel wurde die Flagge, die literarisch die Buchware deckte und demgemäß trat er in seiner Eigenbedeutung auf dem Titelblatt hervor. Ein eigener Gelehrten- und Schriftstellerstand war vom Humanismus gezeitigt worden. Dem Verfasser lag, ähnlich wie dem Verleger, an der Verbreitung seines Werkes, ebenso aus ideellen wie aus materiellen Gründen. Die Wechselbeziehungen zwischen der literarischen Produktion und Rezeption, zwischen Autor und Publikum befestigten sich im Begriffe einer literarischen Originalität, die sich auf die Titelgebung erstreckte. Der alten und neuen internationalen lateinischen Literatur waren die Nationalliteraturen mit den Nationaltypographien noch im 15. Jahrhundert hinzugekommen. Deren Volksbücher hatten

indessen meist unpersönliche, der Dichtung und Sage entlehnte Stoffe gefaßt und sich deshalb mit allgemein gehaltenen Sachtiteln begnügt. Eine ausgeprägtere literarische Motivierung des Titels mußte zu einer Folge der literarisch-originalen Produktion werden. Um 1500 verdeutlichte sich ein Richtungswechsel der schriftstellerischen Tätigkeit, die literarische Technik wurde durch die typographische bedingt. Allmählich hatte man begonnen, Bücher ausschließlich für den Druck zu verfassen, welche also nicht lediglich die Niederschrift eines Werkes für dessen mögliche weitere vervielfältigende Wiedergabe im Verhältnis des Autographen zum Apographen waren, sondern von vornherein nur als Druckvorlage berechnete Manuskripte, die bestimmte Rücksichten auf die Druckausführung zu nehmen hatten, die zu einer ganz genau geregelten Buchgliederung zwangen und aus ihr auch dazu, einen umgrenzten Werkinhalt seinem Hauptthema unterzuordnen, das der Titel angab, der in dieser seiner literarisch-technischen Ausbildung von der humanistischen und von der Reformationstypographie weitergeführt worden ist.

Die Umfassung der Einheit Verfasser-Werk, welche die humanistischen Titelgebungen zeigten, hatten einem abgewogenen, ruhigen, statischen Stil zugestrebt, sie waren, ohne daß sie sich einer allzu großen sachlichen Strenge befleißigten, beispielgebend für die grammatikalische Konstruktion von Titeltexten, für die Titellogik geworden. Dagegen bedeutete die populäre Publizistik der Reformationstypographie einen Rücklauf, indem sie die Dynamik der Titelfassung über die notwendige Titelstrenge hinaus erweiterte. Die Psychologie des Titels mußte für eine Tendenzliteratur ausschlaggebend werden. Belebung des Titels, der nicht mehr aristokratisch-zurückhaltend blieb, wurde erstrebt. Und die nervösen Titelgebungen nahmen nun vielfach die vollen Buchwirkungen vorweg. Das bewegte Tempo der Büchlein übertrug sich auf ihr Leitmotiv und ließ sie mit schlagwortkräftigen Titeln schreien. Luther, seine Genossen und Gegner bekundeten sich als Rufer im Streite, als Tagesschriftsteller; ihre eiligen Flugschriften sollten als Predigten und Reden, als gesprochene Zeitungen wirken. Man fingierte Fragestellungen, um sie zu lösen, dialogisierte ein Thema, eine These, einen Titel, um ihn durch Für- und Widerrede zum Gegenstand der öffentlichen Meinung zu machen. Titel wiederholten sich in Gegentiteln. Damit erreichte das Titelblatt literarische Originalität. Die Polemiker wollten selbst vor ihre Ansichten treten, ihre eigene Autorität sollte beachtet, ihre eigene Stimme sollte vernommen, ihr Wort sollte anerkannt werden. Die Akzentuierung des Verfassernamens auf dem Titelblatte verstärkte sich durch solches Begehren. Bezeichnend dafür, daß die stärksten Antriebe für die volle Besitzergreifung des Titelblattes durch den Verfasser von der Reformationstypographie ausgegangen sind, ist, daß in ihr zum erstenmal das Pseudonym, wie das des Karsthans, nach den abstrakten humanistischen Namensspielereien Fleisch und Blut gewann, daß in ihr zum erstenmal das Anonym, das im Mittelalter noch unbeachtete Fehlen des Verfassernamens, auffällig wurde. Der von der akademischen und humanistischen Typographie geschaffene Begriff des korrekten Textes als eines Buchdruckwertes und der der Authentizität der buchhändlerischen Originaledition verband sich zwar noch nicht mit dem von literarischen Eigentums- und Urheberrechten weiten Ausmaßes. Wohl aber mußte, je mehr die alten Arbeitsverbundenheiten zwischen Herausgebern – Verfassern und Werkstätten sich auflösten, je mehr die literarisch-moderne Produktion sich steigerte und mit ihr der Nachdruck

aus literarischen Motiven, je fehlerhafter desto stärker und flüchtiger die Pressenschnelleistungen wurden, der Anspruch des Verfassers sich betonen, daß nur die von ihm approbierte Originaledition gelten solle. Auch das kam in den Titelfassungen zum Ausdruck, positiv in besonderen Hinweisen, die freilich nicht viel nützten, da der Nachdruck zum Titelnachdruck wurde, negativ in dem Bemühen der Bücherkäufer, sich die richtige Ausgabe zu verschaffen und diese nach ihrem Titelblatt zu beurteilen. Auf den Büchermärkten und -messen erhielten die Neuerscheinungen noch im 16. Jahrhundert das Übergewicht, ihr literarischer Charakter zeichnete sich nicht mehr schlechthin in allgemeinen Sachtiteln ab, sondern im bestimmten Aussehen und im bestimmten Wortlaut des Titelblattes. Als die aldinischen Kleinformate und ihr Kursivstil um 1500 eine überall verlangte Buchware wurden, haben die Contrefaçons, so die des Giuntakonsortiums, die Betitelungen der Originalfirma vorgetäuscht, weil man bereits nach diesen die Drucke bibliographisch identifizierte; ein Vierteljahrhundert später warnte Luther vor der Benutzung seiner Schriften in einer nicht von ihm anerkannten Ausgabe. Die im Begriff der Originaledition sich von überallher verdichtenden literarischen und merkantilen Interessen verliehen so im 16. Jahrhundert dem Titelblatt Inhaltswerte, die sich in der Behauptung eines ausschließlichen Rechtes auf den Originaltitel zusammenfaßten. Um 1500 begannen festere Formen eines für das Preßgewerbe geltenden Preßrechtes sich zu gestalten und die Behörden überwachten die Verantwortlichkeit für eine Buchdruckwerk-Veröffentlichung. Sie verlangten, daß die von ihnen erforderten Angaben – Drucker-Verleger und Verfassernamen – an sichtbarster Stelle vermerkt wurden. Damit bekam der Titelinhalt auch eine gesetzliche Bedeutung. Die Einwirkungen der Preßgesetzgebung auf den Titel sind sehr verschiedenartig gewesen, sie führten schließlich zu einem Titelschutz, zu Verboten falscher oder täuschender Titelangaben, sie gaben dem Titel einen rechtlichen Urkundenwert. Da man anfangs den Nachdruckschutz nur in der Form von Privilegien gewährte, lag es im eigenen Interesse des Verlegers, im Buche selbst auf die ihm erteilten Rechte zu verweisen. Vielfach war das in früheren Jahrhunderten nur durch den vollständigen Abdruck der amtlichen Dokumente möglich. Ebenso mußte das Imprimatur der Zensurbehörden im genauen Wortlaut angeführt werden. Alles das konnte man nicht mehr auf einer einzigen Titelseite unterbringen, die sich deshalb zu einer Titelei in die Vor- (und Nach-) Stücke erweiterte. Auch die Verfasser verlangten danach, durch Vorreden und Widmungen ihr Buch einzuführen, man brauchte Buchschlüssel, Inhaltsübersichten. Die Beigaben, die dem Buchtext hinzuzufügen waren, vereinheitlichten sich nach Buchdrucker- und Buchhändlergewohnheiten im Titelwerk. Es ergab sich immer mehr als das zweckmäßigste, in einem besonderen Titelbogen diejenigen Buchteile zusammenzufassen, die sich vom Texte trennten und diesen Titelbogen mit eigener Seitenzählung zuletzt auszudrucken. Erst wenn der Werkdruck fertiggestellt war, konnte man ein Register herstellen, Verbesserungen nachtragen, das, was Verfasser oder Verleger noch zu sagen hatten, im Vorwort zusammenfassen. Dazu lag es nahe, die Titelei in Schriften zu setzen, die sie vom Textdruck unterschieden. Das Titelblatt war nun ein Teil des Titelbogens geworden, ein Umstand, der nicht unwichtig ist, weil einerseits seine literarische Ausgestaltung mit der der weiteren Titelei in ständiger Wechselwirkung blieb, andrerseits die selbständige typographische Entwicklung der Titelei den Titelblattdruck

und den Textdruck auseinanderbrachte. Die Ergänzung des Haupttitelblattes durch ein Schmutztitelblatt, allgemeiner seit dem 18. Jahrhundert, ist wahrscheinlich dadurch hervorgerufen worden, daß die typographische Praxis es vorzog, das Titelblatt für sich allein in Viertelbogen zu drucken, wofür mancherlei Gründe maßgebend wurden. Dabei hatte man dann leere Blätter zu verwerten und der abgekürzte Vortitel ist also keineswegs das Überbleibsel des alten Kopftitels. Dergleichen technisch-typographische Zweckmäßigkeiten sind für die Ausgestaltungen des Einzeltitelblattes immer bestimmend geblieben. Im 15. Jahrhundert hatte man noch nicht viel auf einem Titelblatte auszusagen. Man begann und beginnt heute noch ein Werk mit den Anfangszeilen seines Textes abzusetzen, ob es nun fortlaufend oder gleichzeitig in Setzerabschnitten hergestellt wird, um dann diesen Satz auszudrucken, damit die Schrift für den weiteren frei wird. Angaben über das Endergebnis einer Gesamtherstellung im Kolophon zu machen, war so lange sinngemäß, solange man keinen ausführlichen Titel brauchte. Es verbot sich, bereits mit dem ersten Bogen den Titel zu drucken, es wäre aber andrerseits buchbinderisch und buchhändlerisch ungeschickt gewesen, für umfangreiche Bände das Titelblatt als Einzelblatt zu drucken. Die Beibehaltung des Kolophons erübrigte sich zuerst bei den rasch fertiggestellten Kleindrucken, bei ihnen konnte man den Titel auch mit seinen zeitlich bedingten Schlußangaben auf den ersten Bogen setzen. Umfangreiche Vorstücke größerer Werke druckte man schon im 15. Jahrhundert zuletzt, sobald in ihnen abschließende Angaben zu machen waren. Und der sich verallgemeinernde Titelblattgebrauch vereinheitlichte sich für die Druckerpraxis zu einer Einteilung des oder der Titeleibogen, die für Verfasser und Verleger zur endgültigen, selbständigen Druckbeendigung wurde. Dabei war fortan die Abhängigkeit der typographischen von der literarischen Titelform im hohen Maße mitbedingt von den Beziehungen der Titeleiteile zueinander. Bestimmend wurde zunächst dasjenige, was aus kaufmännischen oder schriftstellerischen Rücksichten an erster Stelle, auf dem Titelblatte selbst, Platz finden sollte. Bestimmend blieben weiter die sonstigen Zwangsangaben, die in Beziehungen zum Titel standen und von Vor- oder Nachstücken gegeben wurden. Die hier einander durchkreuzenden Entwicklungsrichtungen sind – ganz im groben – dahin zu kennzeichnen, daß die ausführliche Titelei vom 16. bis zum 18. Jahrhundert sich in Ergänzungen des Titelblattes gestaltete, auf die der Titel ausdrücklich oder stillschweigend verwies, wobei dann in der Titelei Fehlendes in die inhaltlichen Ausformungen des Titels übernommen wurde und daß erst später, seit dem 19. Jahrhundert, mit dem Entfallen früher unentbehrlicher oder für unentbehrlich gehaltener Vorstücke der Titel deren noch nötige sachliche Angaben, so die der formelhaft kurz vorgeschriebenen Rechtsschutzvermerke, an sich zog. Empfehlende Ehrenworte sind schon in den Vorstücken der Wiegendrucke zahlreich. Alte Gebräuche der Handschriftenzeit und neue Gewohnheiten der Humanisten trafen bei der Anwendung derartiger Bucheinführungen zusammen, und zwar in einer Art, die, unabhängig vom Kolophon, eine Entwicklung der Vorrede aus der Widmung herbeiführte und in die moderne Betitelung hinübergriff. Die Ausformungen der Buchwidmung folgten zunächst den Schreiber- und Schriftstellerregeln. Die bürgerlichen Buchmacher des späten Mittelalters arbeiteten meist auf Bestellung und nicht auf Vorrat, wenn sie eine Prachthandschrift ausführten. Auch die Luxusmanuskriptindustrie des 15. Jahrhun-

derts berücksichtigte noch die besonderen Wünsche der Bücherkäufer. Das war z. B. bei den Gebetbüchern nötig, die man, selbst wenn man sie auf Lager hielt, endgültig erst für den jeweiligen Käufer fertigmachte, insbesondere in den Schluß- und Vorstücken. Die ikonographischen Manuskripttraditionen, die für die Miniaturen des späten Mittelalters galten, hatten sich zu einem konventionellen Stil der Dedikationen verfestigt. Besteller der weltlichen Prachthandschriften waren fürstliche oder sonst vornehme Buchfreunde, und so paßte sich auch die Buchkunst feiner höfischer Sitte an, Handschrifthersteller, Herausgeber, Verfasser huldigten dem Buchgönner in einem üblicherweise vorangestellten Widmungsbilde, das stereotyp zeigt, wie die Buchgabe dem hohen Herren von dem knienden Kalligraphen oder Autor dargebracht wird. Das Widmungsbild — das sich noch in der Buchbildkunst des 16. Jahrhunderts erhielt und eine der Urformen des Titelbildes wurde, die ebenso in der Barock- wie in der Rokokoillustration wiederzufinden ist — gab Gelegenheit, die Beteiligten zu porträtieren. Die mittelalterlich-kollektivistisch empfindenden Werkleute hatten nur bescheiden an versteckten Stellen ihre Bildnisse angebracht, als dann die Buchdruckkunst zu einem Druckereigewerbe geworden war, traten die handwerkenden Typographen völlig zurück. Dagegen hatte der Individualismus der Renaissance dem Verfasser den Vorrang verliehen. Bei den meist im Holzschnitt und nur ausnahmsweise im Kupferstich wiedergegebenen Widmungsbildern des 16. Jahrhunderts ist der das Buch Überreichende stets der Verfasser, in seinem Umstand konnte man allenfalls den Druckereiherren und den Verleger abbilden. Daneben wagte sich das selbständige Autorporträt bereits im 15. Jahrhundert hervor. Es hat dann meist in einer Frontispizestellung, seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Kupferstich, den Modeeinwirkungen sich anpassend, diesen bevorzugten Platz vor dem Titel bewahrt und ist, begünstigt von dem psychologischen Interesse des 20. Jahrhunderts als werbender Ansager des eigenen Buches auf den Schutzumschlag vorgerückt. Allgemein wich jedoch die ikonographische Orientierung der Widmung seit der Renaissance der literarischen. Der Humanismus liebte die Prunkrede, deren glänzende Huldigungen überschwänglichen Wortpompes indessen noch einen nüchternen Kern hatten, sie heischten klingenden Lohn, Ämter und Würden, dazu baten sie um Schutzgewährung für das Buch. Dergleichen mehr praktische Tendenzen bestimmten vor allem die Ausdehnung der Widmungsstücke, ihre graphischen und literarischen Stilisierungen. Ein auszeichnender Satz wurde benutzt, in den Schriftkästen suchte man das reichste Typenmaterial zusammen. Daraus ergaben sich Anschlüsse an den, Beispiele für den Titeldruck. Doch auch Rücksichten auf die Selbständigkeit der Widmungsblätter, denn schon im 16. Jahrhundert haben vorsichtige Verfasser und Verleger alte durch neue Widmungen ersezt, sei es, weil der zuerst angerufene Buchgönner versagte, sei es, weil irgendwelche Änderungen der Verhältnisse zu einer Widmungsänderung zwangen. Neben solchen Zueignungen traten frühzeitig die von Freunden des Verfassers auf ihn und sein Werk geschriebenen Anpreisungen hervor, ein Werklob, das man nach humanistischem Brauch voranschickte, im 17. Jahrhundert in ganzen Sammlungen verschiedensprachiger Lobgedichte. Wenn nun allerdings auch den Humanisten das Titelblatt nicht ausreichte, um diese literarische Reklame voll zur Wirkung zu bringen, so ergab es sich doch leicht, daß aus der Fülle der in den Widmungen zur Auswahl gebotenen schmückenden Beiworte einzelne

besonders einprägsame sich in die Titeltexte hinüberrankten. Es blieb nur eine Frage des geltenden Geschmackes, ob jemand sich auf dem Titelblatte die mannigfachsten Vorzüge zuschrieb oder ob er sich darauf beschränkte, seinen Namen mit der Aufzählung von Ehren und Würden zu verbrämen oder ob er sich mit einer einfachen Namensnennung begnügte. Bisweilen wandelten sich die literarischen Moden in diesem Punkte schnell, auch in der naiven Auffassung der Populartypographie, die in Verzweigungen des hohen Stils einen niederen pflegte, indem sie in aller Ausführlichkeit die Vorzüge des Verfassers oder seines Werkes auf dem Titelblatte auseinandersetzte. Manches, das früher an besonderer Stelle die Widmungen betonten, verlor sich in den Vorreden, und die Verbindungen der lauten Reklame mit dem Titel hörte seit dem 18./19. Jahrhundert auf, nicht zum wenigsten deshalb, weil man für die Buchwerbung jetzt andre Mittler zur Hilfe nahm. Doch auch späterhin den eigentlichen Titelinhalt bereichernde Hinweise machten sich schon in den Widmungsbriefen des 15. Jahrhunderts bemerkbar mit den sachlichen Beschreibungen der Besonderheiten einer Druckherstellung, etwa der ihrer neuen Schriften. Dergleichen Bemerkungen sind Übergänge in die seit dem 16. Jahrhundert sich verallgemeinernden, Text und Titelei verbindenden Vorreden, die einen Eigenwert für die Titelei, zu der sie typographisch gehörten, gewannen und den Haupttitel bald beschwerten, bald entlasteten, je nachdem, ob sie Angaben in sich aufnahmen, die man sonst auf diesen hätte setzen müssen oder nicht. Die Abtrennung der Vorstücke vom Werkdruck hatte es ermöglicht, daß Verfasser und Verleger in ihren Vorworten alles zusammentrugen, was sie über die von ihnen beabsichtigten Buchzwecke zu sagen hatten, von den Mitteilungen über die Anlage des Werkes und den Berichtigungen der Irrtümer bis zu weit über das Werk hinaus ausholenden polemischen oder programmatischen Erklärungen. Das Explizit der alten Buchschreiber war ein »Gott sei Dank« gewesen, daß die Arbeit beendet sei, die Vorreden wurden zu einem öffentlichen Sprechsaal, in dem alle Buchverwandten das Wort nahmen. Man begrüßte den hochwillkommenen Leser, um ihn darüber zu unterrichten, wie er seine Lektüre einzurichten habe. Man gab dem Buchbinder Anweisungen für die Kollation usw. Allmählich befleißigte man sich dann, in das Durcheinander einige Ordnung durch straffere Buchgliederungen zu bringen, nachdem die Ausdehnung der Titelei in die Vorstücke und in die ihnen oft gleichzustellenden Nachstücke im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte. Die Umgrenzungen des Vorwortes behielten es mehr und mehr dem Verfasser vor, Angaben über die Druckausführung brachte man anderswo unter, indem man sie sachlich streng beschränkte, auch auf dem Titelblatt. Indessen ist heute noch der Vorredengebrauch keineswegs normalisiert. Es ist üblich geworden, im Vorwort allen denen zu danken, die eine Buchausführung gefördert haben und dabei wird dann nicht selten der Offizinen, der Reproduktionsanstalten usw. gedacht, es werden also Angaben gemacht, die die eines Druckvermerkes sind, wie man ihn jetzt häufig auf die Rückseite des Titelblattes setzt. Die Ausdehnung der Titelinhalte seit dem 16. Jahrhundert steht in manchen Beziehungen zur Entwicklung der Registertechnik. Die Frühdrucker hatten, insbesondere der Verschiedenheit der Lagenbildung wegen Vorkehrungen treffen müssen, daß die ausgedruckten Bogen eines Buches richtig zusammengefalzt und zusammengesetzt wurden. Dazu dienten im 15. Jahrhundert Registrum, Signaturen, Foliierung, Kustoden, deren Gebrauch

sich im folgenden Jahrhundert durch die Praxis der Werkdruckerei vereinheitlichte. Das Registrum ist nur in der deutschen Wiegendruckerei identisch mit der Inhaltsangabe (Index, Tabula) gewesen, in der romanischen Inkunabeltypographie bezeichnete es eine Übersicht über die Lagen und Bogen. Da Buchdruckwerk und Buchhandschrift noch lange nebenhergingen, ist man erst im 16. Jahrhundert dazu gelangt, aus der Verbindung von Paginierung und alphabetischem Register ein Buchnutzungsverfahren zu schaffen, das eine schnelle Orientierung über den Inhalt gestattete. Die Blattzählung hatte nur als ein Behelf für die Kollationierung gegolten, an die bequemere und bessere Seitenzählung hatte man nicht gedacht. Aldo Manuzio brauchte (1499) als einer der ersten die Paginierung und verband sie mit einer gedruckten Zeilenzählung, so daß seine Ausgabe der »Cornucopiae« des Perottus die beiden Möglichkeiten erschöpfte, durch Bezifferungen eine Buchseite so zu kennzeichnen, daß eine in einem Bande aufgesuchte Stelle ohne weiteres aufzuschlagen war, wenn der Registerschlüssel gut funktionierte. Die alphabetischen Inhaltsverzeichnisse des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts sind vielfach vortrefflich gearbeitet worden. Das bedeutete eine sachliche Entlastung des Titelinhaltes, der Bücherkäufer konnte sich über den Stoff eines voluminösen Werkes im Register orientieren. Man pflegt jetzt einem Buche eine Inhaltsübersicht voranzustellen, die den systematischen Aufbau des Werkes, seine Gliederung nach Hauptabschnitten zeigen soll. Solange solche Inhaltsübersichten fehlten, gab man sie gern, besonders in wissenschaftlichen Büchern, auf dem Titelblatte durch einen den Hauptwerktitel ergänzenden Untertitel, der in verkürzter Form die Einteilung des Werkes erkennbar machte, ein noch im 18. Jahrhundert nicht ganz verschwundener Brauch.

Über die Psychologie des Titels ist viel geschrieben worden. Die Frage nach dem richtigen Titel ist immer die nach dem auf den Bücherkäufer wirkungskräftigsten geblieben, seitdem das Titelblatt zum Aushängeschild der Buchware wurde. Aus den mannigfachsten Gründen hatten Verfasser und Verleger eine Titelpolitik zu treiben, weil die Gesamthaltung und die Richtung einer Veröffentlichung vom Titelblatt bekundet wurde. Die Abwandlungen der Titelfassungen aus ihren frühesten kommerziellen, literarischen und typographischen Ursprungsformen sollen im einzelnen hier nicht verfolgt werden. Sie verliefen so, daß bald mehr, bald weniger eine der beiden Hauptformen hervortrat, die die humanistische und die Reformationstypographie zeigten. Allgemein sind diese beiden Hauptformen – in einer modernen Parallelisierung – die des (nur sachlichen) Werktitels und die des Zeitungstitels, der sich nicht allein mit der Bezeichnung eines Inhaltes begnügt, sondern ihn auch noch irgendwie von vornherein wertet. Man braucht dabei keineswegs an die irreführenden oder marktschreierischen Titel zu denken. Gerade die feinere literarische Individualisierung der Titelgebung verlegte die Stellungnahme des Verfassers zu seinem Stoff in den Titel. Der Bedeutungswandel der Titelsprache ist hierbei nicht zu übersehen, das Auffinden eines lebensnahen, zeitgemäßen Titels wird immer von den vorherrschenden Geschmacksrichtungen stark beeinflußt werden, weshalb von den herrschend gewordenen und hiermit nicht mehr allerneuesten Titelmoden ständige Einwirkungen auf das Schrifttum ausgehen. Beliebt gewordene und bewährte Titel werden wiederholt, Einstellungen auf auch für den Werkinhalt wegweisende Titelrichtungen, die, meist von den höheren in die tieferen literarischen Schichten absinkende unmittelbare Rückwirkungen vom Titel auf die

literarische Produktion ergeben. Die Geschichte des Titels aus literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist bisher nicht geschrieben worden. Wohl haben die alten Polyhistoren auch diesem Gegenstande ihre Aufmerksamkeit zugewandt, sie haben sich jedoch lieber mit den Titelkuriositäten vergnügt, mit den besonders merkwürdigen Titeln, die ihre erstaunlichen Virtuosen gehabt haben, den ihren Verfassern fatalen Titeln und ähnlichem. Eine moderne bibliographische Morphologie des Titelblattes ist von den Katalogisierungsordnungen versucht worden, die ungefähre Systeme der meist üblich gewesenen Titelfassungen aufstellen. Da bibliographisch-kritische Untersuchungen ihren Ausgangspunkt beim Titelblatte und der Titelei nehmen müssen, so sind für sie die echten und falschen Titel, die Maskentitel, die Titelausgaben und sonstigen Titelveränderungen, die Verlagsteilungen, die Vordatierungen und andre Eigenheiten des früheren und jetzigen Titelgebrauches wichtig, die das Gemeinsame haben, daß sie der vorausgesetzten Titeltreue widersprechen. Dieser häufige Widerspruch mit der hauptsächlichen Zweckbestimmung des Titels, richtige Angaben über das von ihm gedeckte Buch zu machen, ist auffällig genug. Doch vom Anfange seiner selbständigen Entwicklung an ist das Titelblatt immer ein mobiler, nie völlig neutralisierter Buchteil gewesen, weil es, im Gegensatz zum Kolophon, sich mehr als auf die Werkherstellung auf den Werkinhalt bezieht. Die Abwehr buchhändlerischer und sonstiger Titelwillkür hat seit dem 16. Jahrhundert nicht aufgehört. Eine theoretische Forderung: »Titel der Bücher sollen nichts anderes sein als kurze, deutliche und ganz der Wahrheit gemäße Anzeigen, von dem, wozu sich der Verfasser und Buchhändler verpflichten, dem Käufer leisten zu wollen« (Bensen und Palm, Neues Archiv für Gelehrte, Buchhändler und Antiquare, Erlangen 1795), kann sich praktisch kaum verwirklichen; das Titelblatt wird nicht aufhören, die Ausgleichungen unter sich sehr verschiedenartiger Bedeutungswerte des Buchdruckwerkes zu suchen. Eher dürften Bestrebungen erfolgreich sein, die formale Normungen des Titelblattes erstreben, durch Klassifikation der notwendigen Titelangaben, durch deren regelmäßige Verteilung auf Vorder- und Rückseite des Titelblattes. Ähnlich den anderen Vorstücken zeigt das Titelblatt die Wandlungen des literarischen Anstandes, der feinen schriftstellerischen Sitte, dazu die der üblichen verlegerischen Betriebsverfahren einer Buchherstellung und -veröffentlichung. Da diese und andere konventionellen Elemente immer in ihm vorhanden sind, hat es nie seine eigenen Kunstformen ganz unabhängig entwickeln können, es sei denn, daß es auf ihm unentbehrlich gewordene Bestandteile verzichtete. Dem entspricht, daß die historische und moderne Ästhetik des Titelblattes reich an Kompromissen ist.

Alle Buchgeschmackswandlungen zeigten sich am auffälligsten beim Titelblatt. Die ästhetischen, literarischen, merkantilen Moden sind zuerst von den Titelblättern typisiert worden — eine Erscheinung, die unschwer zu erklären und auch heutzutage überallhin zu verfolgen ist. Die Aufsehen erregende, die besonders gut verkäufliche Buchware konnte am raschesten durch Titelblattkopieren nachgemacht werden, auch da, wo sich nicht der Wunsch betätigte, das Original durch betrügerische Titelblätter vorzutäuschen. Ausschlaggebend blieb der Buchverbraucher, nach ihm richtete sich die Psychologie des Titelblattes, gleichviel, ob sie bezweckte, für einen geistigen Güterumsatz oder für einen gesteigerten Handelsverkehr zu werben. Als der beweglichste Buchteil machte das Titelblatt Altes äußerlich neu, der Drucker, der Kaufmann, der Schriftsteller

mußten sich wenigstens darin der Zeit anpassen, daß sie sich befleißigten, ein modernes Gesicht durch Titelfassungen und Titelformungen zu wahren. Das Titelblatt befreit sich stets zuerst von den Bindungen der Tradition, wie es ja selbst aus der stärksten Bruchstelle der Druckwerk- mit der Handschriftzeit hervorgegangen ist. Deshalb erscheint es in diesen Zusammenhängen wohlberechtigt, wenn die bezeichnendsten Beispiele der Buchdruckkunstgeschichte an den markanten Stilwandlungen des Titelblattes orientiert werden. Beweisend bleibt allerdings immer nur das Buchganze, doch man kann am ehesten auch typographisch für dessen Synthese das Titelblatt nehmen, weil es derjenige Buchteil ist, in dem sich der Schmuck- und Schriftgebrauch am freiesten entfalten durfte, der am wenigsten vom Druckspiegelzwang und den andern regulären Werkdruckgewohnheiten eingeengt wurde, der es am meisten gestattete, die üblichen Bild- und Buchschmuck-Vervielfältigungsverfahren voll auszunutzen. Das Titelblatt ist der fortschrittlichste Buchteil, technische Neuerungen wurden zuerst oft vom Titelblatt aufgefangen und ausgeprobt, die Bewegungen der Kunst in Buchdrucktendenzen, die Eigenwilligkeiten der Nationaltypographien und die der Meistertypographen sind am deutlichsten an den repräsentativen Titelblättern zu vergleichen. Immer wieder faßte in seiner Gesamterscheinung das Titelblatt die individualistischen und die kollektivistischen Züge des buchdruckerischen Kunstwillens zusammen, da die graphischen Akzentuierungen einer Buchgestaltung sich am schärfsten beim Titel betonen mußten. Auch da noch, wo diese Betonungen fehlten, wo sie unbewußt vernachlässigt wurden, wo Mängel den Stil des Titelblattes dokumentierten. Aber es ist trotzdem zweifelhaft, ob man allein mit dem bequemen chronologisch-historischen Schema auskommt, wenn man eine Kunstgeschichte des Titelblattes schreiben will. Einteilungen nach Renaissance-, Barock-, Rokoko-, Empireepochen sind, der mannigfachen Übergangsformen wegen, allzu ungenau. Ausführungs- und Ausstattungsunterschiede sind vorhanden und werden ökonomisch bedingt. Die Renaissance ist die Blütezeit des xylographischen Ziertitels, den der chalkographische im Barock und Rokoko verdrängt, während das Empire und seine Vorbildungen die Wendung zum reinen Titelsatz bringen. Bei näherer Betrachtung erweist es sich jedoch, daß, auch abgesehen von den Durchschnittsherstellungen, die man für die eigentlich kennzeichnenden halten müßte, diese Entwicklungsreihe gar keinen ununterbrochenen Verlauf zeigt. Vollendete Muster reinen Titelsatzes hat die Renaissancetypographie aufzuweisen. Dekorative und illustrative Holzschnittitel sind vom 15. bis zum 19. Jahrhundert ständig verwertet worden. Kupferstichtitel sind im 17. und 18. Jahrhundert nicht die ausschließliche Regel, sondern quantitativ die Ausnahme und überwiegend Doppeltitel, die dem eigentlichen Titelblatt vorangehen. Geht man, wie es noch oft geschieht, bei den Einteilungen der Titelblattstile von den Buchschmuckgewohnheiten aus, darf man nicht übersehen, daß alte Stöcke und Platten jahrzehntelang besonders von den kleinen und mittleren Offizinen als Klischeematerial aufgebraucht worden sind, nachdem längst andere Zierformen und Zierverfahren herrschend geworden waren. Und daß nicht allein die Abgüsse und Nachschnitte von Holzstöcken im Buchgewerbe viel gehandelt worden sind, daß auch die Drucker seit dem Aufkommen der gewerbsmäßigen Schriftgießerei von dieser mit eigenem typographischen Ziermaterial versehen wurden, das für gesetzte Titeleinfassungen (seit dem 17. Jahrhundert) und sonstige Titel-

ausschmückungen benutzt wurde. Kurz, es hat manches Bedenkliche, die Stilgeschichte des Titelblattes in Ableitungen von den bildenden Künsten aufzufassen und nicht von der Buchdruckkunst selbst sowie ihren literarischen Voraussetzungen, welche die typographischen Ausprägungen der Titelblattgestaltungen bestimmten.

Bauten und Bücher sind oft verglichen worden. Die Architektur eines Buchdruckwerkes ist an seinen konstruktiven Elementen ersichtlich zu machen, am Ausbau der inneren Werkform, die die Bandgliederung hervorbringt, an der technischen Tektonik der Typographie. Die literarische Fassung des Titelblattes bedingt seine typographische Formung und diese ist wiederum bedingt durch das herrschende Schriftgefühl. Hier wird der Vergleich von Bau und Buch am zutreffendsten, denn das Kunst- und Raumempfinden einer Zeit, ihr Stil, oder wie man jetzt wohl auch sagt, ihr Rhythmus, ihr Tempo, wird am schärfsten von den architektonischen Synthesen ausgeprägt, sie sind die gleichen, die sich in den vom Schriftsatz zusammenfaßten graphischen Synthesen der Buchstabenformungen für die Lautwiedergabe aussprechen. Wenn man das Titelblatt die Buchfassade oder das Buchportal nennen will, um seine ästhetische Bedeutung mit einer architektonischen Parallele zu charakterisieren, so ist dabei daran zu denken, daß es die monumentale Wirkung seines Schriftsatzes sucht. Mag man, mit Hermann Glockner, drei ästhetische Entwicklungsrichtungen unterscheiden, die der konstruktiven, dekorativen, illustrativen Formung, je nachdem die eine von ihnen beherrschend hervortritt und überwiegt, so ergibt sich doch von vornherein, daß ein Bild- oder Schmucktitelblatt ohne Schrift aufhört, ein Titel zu bleiben, es wird ein Bildtitel oder ein Titelbild. Ausreichende Beschriftung ist notwendiger Bestandteil und Mittelpunkt auch des Ziertitels. Dessen sämtliche Stilisierungen, auch wenn sie noch so sehr den dekorativen oder illustrativen Ausschmückungen zuneigten, konnten nie auf die ihnen gegebene graphisch-konstruktive Überschriftform verzichten. Damit ist das Verhältnis der Bild- und Schmuckformen des Titels zu seinen Schriftformen bestimmt, jene sind — um den architektonischen Vergleich zu beenden — immer nur Buchtürfüllungen oder Buchtürrahmungen geblieben, nie die Buchtür selbst geworden. Die ästhetische Geschichte des Titelblattes ist die der Druckschriftanwendung für eine besondere Aufgabe, deren Lösungen nebenbei auch Bild- und Buchschmuck mit verwerteten. Auszeichnungsverfahren und Auszeichnungsschriften der Inkunabeltypographie dürfen als Vorläufer des Titelsatzes und der Titelschriften gelten. Recht eigentlich waren die Rubriken ja Titeldrucke im Text. Die Anfangszeilen, den Sachtitel der ersten Seite, löste man oft schon im 15. Jahrhundert vom Textbeginn. Jenson in Venedig, der Schöpfer des klassischen Antiquastils, indem er die Überschriftzeile in Majuskeln setzte, um eine besondere Auszeichnungsschrift zu sparen. Die gotische Letternkunst konnte ihre Großbuchstaben so nur schwer verwenden, sie konnte auf die Auszeichnungsschrift nicht verzichten. Deshalb rückte sie den Textbeginn tiefer unter die Überschrift und brachte diese, auch mit ausgeschmückten und größeren Buchstaben zu einer ornamentalen Eigenwirkung. Beide Satzweisen sind für das Titelblatt der folgenden Jahrhunderte verwertet worden, jene mehr in den Formen des gelösten, diese mehr in den Formen des geschlossenen Satzes. Denn der Antiquatypograph hatte es leichter, geschlossene gleichmäßige Satzgruppen auf voller Breite zustande zu bringen als der Deutschschriftdrucker. Dieser versuchte eher, eine Gesamtwirkung durch geometrisch-

konstruktive Aufteilungen des Satzes zu erreichen. Mannigfache Manieren des Titelsatzes wechselten in den typographischen Moden vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, seit diesem begann sich auch die Theorie mit der ästhetischen Problematik des Titelsatzes zu befassen, die seit dem 19. Jahrhundert dadurch eine gewichtige Sonderbedeutung gewann, daß sich die Akzidenztypographie aus dem Titelsatz verzweigte. Die Abwandlungen des Schriftengeschmackes und der Schriftenverwendung bestimmten seit dem 16. Jahrhundert das Entstehen eigener Titelschriften. Wenn es in der Wiegendruckzeit noch gemeingebräuchlich gewesen war, für Auszeichnungen besondere Buchstabenformen zu wählen, ging man im 16. Jahrhundert allgemach dazu über, die Auszeichnungen auch durch Kontraste der Typen zu bewirken (Antiqua-Kursive; Fraktur-Schwabacher), durch Rotdruck auf den Titeln, durch Sperren, das in späteren Jahrhunderten zeitweise bei der Auflichtung des Titels eine Rolle spielte. Regelmäßige Abstufungen innerhalb einer Schrift (Grade) sind bis zum 18. Jahrhundert nur ausnahmsweise benutzt worden. Der Mischsatz, die Schriftenverwilderung seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist auch im 19. Jahrhundert noch vielfach vorhanden gewesen, indem man durch fette und halbfette Schriften die Schattierungen eines Titelinhaltes zu verstärken versuchte. Neben dem Durcheinander verschiedenartiger Schriftformen und Schriftgrößen war der Hauptmangel des alten Titeldruckes, daß er willkürlich die sinngemäße Anordnung und die Worttrennungen vornahm. Das gilt insbesondere für den deutschen Titelsatz. Dem Antiquastil fielen die Aufteilungen der Zeilen durch eine epigraphische Methode leichter als dem Frakturstil, der letzten Endes beim Titelsatz bis zum 18. Jahrhundert der malerischen Gesamtwirkung des Druckbildes zustrebte. Die belebten Titelblätter des 16. Jahrhunderts nahmen, abgesehen von der Anwendung verschiedenartiger Schriftgrößen und Schriftstärken, nur ganz geringe Rücksichten auf die sinngemäße Textwiedergabe. Diese sachliche Einstellung des Titelsatzes erhielt man erst im 18. Jahrhundert, als mit den Verkürzungen der Titelfassungen sich die Notwendigkeit ergab, genauer mit dem literarischen den typographischen Stil des Titels in Übereinstimmung zu bringen. Der sachliche und schöne Titelsatz wurde nun deshalb schwierig und in dieser seiner Schwierigkeit auch erkannt, weil der Wert der Worte so fein abzuwägen war, daß die unwichtigeren Angaben hinter die wichtigeren zurücktraten und zwar in einer Anordnung weniger Zeilen, die mit weißen weiten Zwischenräumen auszugleichen sind und die verschiedenartigen Textteile des Titels trotzdem übersichtlich zusammenhalten sollen. Achtsame Meister nahmen wohl die Hilfe des Formen- oder Holzschneiders in Anspruch, wenn ihr Schriftkasten nicht ausreichte, um hauptsächliche Wörter oder Zeilen richtig zu setzen. Ähnlich hat bereits im 15. Jahrhundert mancher Buchdrucker Überschriftzeilen xylographisch ergänzt, ähnlich werden noch im 20. Jahrhundert aus buchhändlerischen Gründen ganze Titelseiten nach Zeichnungen in Holz geschnitten oder klischiert. Die harmonische Komposition des reinen Titelsatzes gilt heute mehr denn je als ein Kunst-im-Buchdruck-Meisterstück. Nicht die auffällige Auszierung des Bucheingangs, seine sinngemäße Zweckformgestaltung, die allein durch Gliederung und Raumverteilung, durch Rhythmik des Titelsatzes wirkt, bedingt nun die Aufgabe, völlig die literarischen Werte des Titels durch die typographischen auszudrücken. Bodoni, der Klassiker des monumentalen Titelstils experimentierte monatelang mit wenigen Zeilen, für die er sich eigene

Zwischengrade schnitt und goß. Der moderne Typograph ist zu einer ästhetischen Normung des Titelsatzes gelangt, die diesen als eine regelmäßige Vollendung des Textsatzes auffaßt. Dazu gehört (nach Friedrich Bauer und Reinhold Bammes), daß jeder Buchtitel nur aus einer Schriftart und zwar derjenigen der Textschrift des Buches gesetzt wird, daß er so wenig wie möglich verschiedene Schriftgrößen aufweist, daß die Größe der Titelkolumne mit der der Textkolumne übereinstimmt, daß der Wortlaut seinem Sinne nach in möglichst wenige Zeilengruppen zusammengefaßt wird, wobei jeder Zeilenfall zulässig erscheint. Der Sinn des Wortlautes soll klar und knapp hervortreten und mag auch eine wohlabgewogene Sperrung das Herausarbeiten des Gesamttitelsinnes unterstützen, so ist doch jedenfalls das Beiwerk des Titels zu beschränken wie Farbendruck und überflüssiger Zierat. Die Erfahrungen, die man im 20. Jahrhundert über die Werbedrucksache gesammelt hat, kommen in solchen Forderungen zum Ausdruck. Das Tempo des Titels ist beschleunigt durch eine Beschränkung auf den wesentlichen Titelinhalt. Überall wird die Psychologie des Lesers vorangestellt, der die Hauptzeilen lesen soll, ohne daß ihn daran die Nebenzeilen hindern. Der Bild- und Schmucktitel wollte den Beschauer vor dem Lesen fesseln. Als man begonnen hatte, Buchdruckwerke zu illustrieren, wurde es vielfach zu kostspielig, umfassende Vollbildreihen auszuführen. Man wählte dann den am augenfälligsten Platz für das beste Bild und machte möglichst die erste Seite zur Großbildseite. Noch im 15. Jahrhundert ist so der Bildblattitel aus dem Titelbild entstanden, um 1500 ergab die Übernahme eines Vollbildes auf dem Titelblatt in Verbindung mit den schon vorhandenen Seitenumrahmungen die Anpassungen des Schriftsatzes an den Ziertitel. Von der Luther-Presse und ihren Zeitungen sind die neudeutsche Druckschrift, die Fraktur, und die neudeutsche Schriftsprache volkstümlich gemacht worden. Damit war für das germanische Druckgebiet großenteils die gotische Inkunabeltype verdrängt worden, indessen der Antiquagebrauch sich in den romanischen Ländern durchsetzte. Auch die Sprachverschiedenheiten bedingten weitere Wechselbeziehungen zwischen den graphischen Elementen der Titelformen und den literarischen. Die Antiqua drängte zu einem klaren Aufbau der Stilisierungen des Titelblattes, der Fraktur war dessen Ausmalung mit Wortbildgruppen gemäßer. Man muß sich dieser einschneidenden Gegensätze der graphischen Ausbildung der Beschriftung des Titelblattes bewußt bleiben. Denn es ist selbstverständlich, daß sie auch eine universale Ausgestaltung der Schmucktitelformen be- und verhinderten. Das wird gerade da hervortreten, wo Anlehnungen und Nachahmungen sich zeigten, wo Fremdartiges übernommen und angepaßt wurde. Also vielleicht gerade da, wo man am meisten geneigt ist, übereinstimmende Entwicklungsrichtungen der Stilwandlungen des Titelblattdruckes zu bestimmen, beim Holzschnitt- und Kupferstichtitel.

Weil der Textdruck auch für das dekorative oder illustrative Titelblatt wesentlich ist, hat es nur zwei Hauptformen: die der Umrahmung des Textes mit Bild- oder Zierstücken und – umgekehrt – die der Umrahmung der Bild- oder Zierstücke mit Text. (Man wird den letzteren Fall in Anbetracht der Größenverhältnisse und auch des Herstellungsverfahrens meist als das Einsetzen einer Dekoration oder Illustration in den Text bezeichnen, für dessen Komposition werden indessen jene zum Mittelpunkt.) Die eine Form ist die der Titelbordüre, die andere ist die der Titelvignette, auf eine dieser beiden

Hauptformen sind alle Schmucktitel zurückzuführen, mag es auch bisweilen scheinen – so etwa bei den großen allegorischen Titelblättern des 17. und den ornamentierten Titelblättern des 18. Jahrhunderts – als ob lediglich die zufällig leeren Stellen dieser Vollbilder den Text aufgenommen haben. Die Buchschmuckrandleiste der ersten Textseite (und auch noch ersten Buchseite) ist von der Dekorationsxylographie der Inkunabelperiode den Manuskripten nachgeahmt worden, in reichster künstlerischer Ausgestaltung von der Renaissancetypographie als dekorative oder illustrative Titelseitenumrandung verwertet worden. An und für sich war sie eine für die Fassung des Druckspiegels wohlgeeignete Titelblattverzierung, aber sie hatte auch manche Nachteile. Nicht allein nur, wenn sie von der Dekoration in die Illustration hinübergriff, mußte sie mit dem Inhalte des von ihr ausgezierten Bandes übereinstimmen, sie mußte auch mit dessen Formate übereinstimmen. Bei einer auf einen bestimmten Werkinhalt bezogenen und als Ganzes geschnittenen Randleiste brauchte man oft für ein neues Buch einen neuen Stock und unter diesen Umständen war es fast gleichgültig, ob man das Titelblatt vollständig im Holzschnitt wiedergab oder ob man sich auf einen Holzstock mit Aussparungen beschränkte, um Textsatz einzufügen. Man wollte aber die Buchschmuckrandleiste als Klischeematerial ausnutzen und dafür war es zweckmäßiger, sie aus Einzelteilen zusammenzusetzen. Auch wenn man Rahmenschnitte brauchte, sollten diese möglichst vielseitig anwendbar werden und wurden deshalb inhaltlich verallgemeinert. Der rasche ästhetische und technische Verfall des Holzschnitt-Rahmentitels ist nicht zum wenigsten auf derartige Rücksichten zurückzuführen. Oder vielleicht richtiger, er hat nie eine völlig freie künstlerische Entwicklung gehabt, weil er sich immer wieder sogleich der Klischiermethode anpaßte, sei es durch wahllose Ausnutzung eines Holzstockes, sei es durch Nachguß-Vervielfältigungen oder grobe Nachschnitte. Da das chalkographische Verfahren einen Sonderdruck verlangte, wurde seit dem Ende des 16. Jahrhunderts der Kupferstichtitel vielfach als Doppeltitel angewendet, einem gedruckten Titelblatt vorgeheftet. Die Beliebtheit des Titelbildes blieb davon dem Buche des Rokoko zurück, der klassizistische typographische Stil des 18. Jahrhunderts verdrängte viel weniger das Bildtitelblatt, als daß er, nachdem schon der barocke Titelsatz im 18. Jahrhundert von seinen Überwucherungen befreit worden war, den reinen Titelsatz veredelte, indem er ihn noch mehr vereinfachte. Anfänge der Titelvignette könnte man bereits in den Titelbildholzschnitten mit Überschrift der Wiegendruckzeit finden. Dekorative und illustrative Titelvignetten sind im 16. Jahrhundert schon mannigfach verwertet worden – und man kann bei manchem Preßerzeugnis der Reformationsepoche beobachten, wie die Illustration, in der knappen Vignette konzentriert, die Schlagkraft der Titelwirkung steigert –, chalkographische begannen seit dem 17. Jahrhundert die xylographischen Titelvignetten zu ersetzen, verdrängten sie jedoch nicht, weil die Drucker ein Klischeematerial typographischer Vignetten – Leisten usw. – weiter gebrauchten, das seine eigene Entwicklung nahm, auch in der Blütezeit des Pariser Rokokobuches eigenartige und eigenwertige Hochdruckformen für den Titelschmuck hervorgebracht hat, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich in Ableitungen von der Akzidenztypographie für eine dekorative Titelsatzmode ausgestaltete und auch den Büchern des 20. Jahrhunderts in den Verlegerzeichen, Zierstrichen usw. noch zurückgeblieben ist. Die Ver-

kleinerungen der Vignette brachten vollbildartige Wirkungen auf die eines Zierstückes. Die Vignette erhielt auch einen technischen Wert, man benutzte sie als Regulator des textlich eingeschränkten Titelsatzes, als bequemes Füllstück des Zwischenraumes zwischen der Doppelgliederung der beiden Hauptteile des Titels, der Werküberschrift und dem Verlagsvermerk, die sie sinngemäß teilte. Die ästhetische Reform des Titelblattes durch die Buchkunst der Gegenwart (seit etwa 1900), die mit den Verwilderungen des Titelsatzes aufräumen wollte, zerlegte, ähnlich wie in der Wiegendruckzeit den Titel völlig in diese beiden Hauptteile, beschränkte das Titelblatt auf die literarische Überschrift, auf die Verfasser- und Werkangabe, die solcherart sich eng und ohne fremdartigen Unterbrechungen mit dem Texte zusammenschloß und setzte Druckerunterschrift sowie Verlagsvermerke an das Buchende. Mag dabei auch einige Pressenromantik mitgespielt haben, die Ausnahmeerscheinung eines Meister- und Musterdruckes rechtfertigte diese alt-neue Satzweise. Für das Gebrauchsbuch der Gegenwart gibt sie keine gültige Lösung. Denn dieses muß auch noch insofern zweckmäßig eingerichtet sein, als es an einer einzigen Buchstelle sämtliche Angaben vereinigt, die dem Benutzer eines Buches jeweilig wichtig sind, um sich über die ihm vorliegende Ausgabe zu unterrichten. Möglicherweise werden in Zukunft die Bemühungen um die ästhetische und bibliographische Normung des Titelblattes in der Gewohnheit zusammentreffen, dem Verfassernamen und der Werküberschrift, der Verlags- und der Verlagsortbezeichnung die Vorderseite des Titelblattes einzuräumen, während alle anderen noch nötigen Angaben auf dessen Rückseite gemacht werden.

Der bedruckte Buchumschlag – eine Verlängerung und Wiederholung der Titelei – ist so erst seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts (etwa seit den 1820er Jahren) verwendet worden. Bedruckte Buchumschläge sind allerdings in Verzweigungen der Dekorations- und Illustrationsxylographie schon im 15. Jahrhundert vorhanden gewesen, aber sie blieben vereinzelte Ausnahmen. Im 18. Jahrhundert broschierte man die Bücher, indem man sie, gefalzt und leicht geheftet, mit einem einfarbigen oder gemusterten Schutzumschlage versah. Am Ende dieses Jahrhunderts wurde es üblicher, ein bedrucktes Rücktitelschildchen den broschierten Exemplaren aufzukleben, das auch die maschinengefertigten Verlagsleinenbände (um 1830) übernahmen, die weiterhin die maschinelle Plattenpressung- und Vergoldungsverfahren für den Titeldruck anwendeten. Vereinzelt ist auch der bedruckte Schmuck- und Bildumschlag seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verwertet worden. Die Vermehrung der Bilddruckverfahren im 19. Jahrhundert – Erneuerung der Holzschnittkunst, Steindruck, photomechanische Reproduktionstechniken – und die unter den Einwirkungen der Akzidenztypographie hervortretenden buchdruckerischen Zierweisen, dazu die Ausgestaltungen der Stereotypie brachten in die nun allgemein werdende Benutzung der bedruckten Buchumschläge eine große Mannigfaltigkeit rasch wechselnder Ausstattungsmoden, die mehr oder minder von denen des Titelblattes beeinflußt worden sind. Der bedruckte Buchumschlag wurde zum Hauptträger der Buchwerbung und nahm hiermit eine Sonderentwicklung, die das Titelblatt von seinen alten Anhängseln aus den Zeiten befreite, in denen es allein auch für die nur einstweiligen buchhändlerischen Mitteilungen verfügbar war. Als es dann im 20. Jahrhundert üblich wurde, ganze Auflagen nur gebunden in den Handel zu bringen, machte man den Einbandschutzumschlag zum Buchplakat und Reklametitel. Er ist der letzte Ausläufer einer halbtausendjährigen Entwicklung des Titelblattes.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
IV. JAHRGANG 1930

»Schriftprobleme«

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
IV. JAHRGANG 1930

»Schriftprobleme«

Schriftleitung: Dr. Hans H. Bockwitz

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS

»SCHRIFTPROBLEME«



VORWORT

Der vierte Jahrgang unseres Jahrbuches vereinigt unter dem Titel „Schriftprobleme" Aufsätze aus verschiedenen Gebieten: zeitlich gehen sie weit in die vorchristlichen Jahrhunderte zurück, räumlich erstrecken sie sich vom Abendland bis zum fernen Orient. Wiederum haben wir auch bei diesem Jahrgang den Ausfall einiger vorgesehener und uns bereits zugesagter Beiträge zu beklagen, so daß Schriftprobleme, die man gern in diesem Jahrgang behandelt gesehen hätte, leider wegbleiben mußten. Nichtsdestoweniger gelang es, mit zehn Beiträgen bekannter Fachleute wenigstens einen Teil des unerschöpflichen Gebietes zu behandeln, und wir möchten nicht versäumen, allen Mitarbeitern auch an dieser Stelle den Dank des Vereins und der Schriftleitung für die geleistete Mitarbeit zum Ausdruck zu bringen.

Leipzig, im Dezember 1930

Schriftleitung des Jahrbuchs des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum

Dr. Hans H. Bockwitz

Deutscher Verein für Buchwesen und Schrifttum E. V.
Der stellvertr. Vorsitzende:

Univ.-Prof. Dr. W. Goetz

BILD UND SCHRIFT

DAS PROGRAMM EINES UNGESCHRIEBENEN BUCHES

VON LUDWIG VOLKMANN-LEIPZIG

»*Im Anfang war das Wort.*« — In diesem kraftvollen Spruch (Ev. Joh. 1, 1) liegt die ganze Bedeutung der *Sprache* für uns Menschen begriffen, indem »das Wort« als Beginn alles Seins gedacht und mit jeder vernünftig-ordnenden Tätigkeit überhaupt gleichgesetzt wird. »*Λόγος*« bedeutet ja nicht nur das Wort, sondern auch den Geist, und so heißt es denn weiter: »Und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.« Mystischen, göttlichen Ursprung und magische Wirkung hat man dem Wort zu allen Zeiten und bei allen Völkern beigelegt; und nicht nur dem *gesprochenen* Wort, sondern auch seinem sichtbaren Niederschlag, der *Schrift*. —

Damit kommen wir sogleich auf die zweierlei Möglichkeiten, geistige Dinge — Erfahrungen, Erkenntnisse, Gedanken, Willensakte — für Andere kenntlich zu machen, sie auf sinnlichem Wege *mitzuteilen*, wodurch allein ja ein geordnetes Zusammenleben in höherem Sinne entstehen kann. Es ist dies die Mitteilung durch das *Gehör* und durch das *Gesicht*, durch das *Ohr* und durch das *Auge*. Wenigstens für die im Vollbesitz ihrer Sinne befindlichen Menschen kommen nur diese beiden Arten in Frage, während für die, denen das Augenlicht fehlt, ergänzend noch das *Gefühl*, der Tastsinn herbeigezogen wird, der die Grundlage der *Blindenschrift* bildet und gleichfalls eine ziemlich vollkommene Verständigung ermöglicht. Andrerseits ist der *Taubstumme* auf die Vermittlung durch das Gesicht allein angewiesen, da das gesprochene Wort nicht zu ihm dringt.

Aber nicht nur für diesen besteht eine begrenzte Wirksamkeit und Geltung der akustischen Übermittlung, vielmehr sind dem gesprochenen Wort an sich gewisse Wesensgrenzen gesetzt, die in seiner *zeitlichen* und *räumlichen* Beschränkung liegen. »Worte sind Schall und Rauch«, sie verklingen und haben keine Dauer; erst der Technik unserer Zeit ist es gelungen, sie einzufangen und im Sprechapparat wiedererklingen zu lassen, ohne daß diesem Verfahren doch vorerst größere praktische Bedeutung für die Gedankenübermittlung und Bewahrung zukäme. Und ebenso ist die Reichweite des gesprochenen Wortes begrenzt, wenngleich auch hier die moderne Technik im Fernsprecher und Funkspruch einen gewissen Ausgleich innerhalb bestimmter Gebiete geschaffen hat. Zur bedingungslosen und restlosen Überwindung von Raum und Zeit ist jedenfalls das gesprochene Wort auch heute

nicht genügend, und die *akustische* Mitteilung bedarf zu diesem doppelten Zwecke von jeher und noch jetzt der wichtigen Ergänzung durch die *optische*, durch den Gesichtssinn, wie sie sich für uns vornehmlich in der *Schrift* verkörpert. –

Hier aber ergiebt sich alsbald eine weitere wichtige Scheidung, die in den verschiedenen *Mitteln*, welche den beiden Mitteilungsarten zur Verfügung stehen, naturgemäß begründet ist. Sprache sowohl wie Schrift nämlich bedienen sich bestimmter *Zeichen*, um Begriffe damit auszudrücken — Zeichen, über welche eine Übereinkunft bestehen muß, sollen sie Anderen verständlich sein. Es liegt nun auf der Hand, daß der Klang des Wortes, das akustische Zeichen, sich nicht ohne weiteres in ein sichtbares Zeichen umsetzen läßt; es gehört daher schon eine weit fortgeschrittene geistige Entwicklung dazu, um solche Zeichen auf rein abstraktem Wege zu erfinden, auszubilden und zu vereinbaren. Und dies ist nun die Stelle, an welcher die andere, oder vielmehr die erste und ursprüngliche Art der Vermittlung von Begriffen, derjenige durch den Gesichtssinn in den Kreis unserer Erörterung eintritt: die bildliche Darstellung, *das Bild*. –

Wir müssen uns dabei zunächst einmal freimachen von dem uns geläufigen und selbstverständlichen Zustand einer hochentwickelten Sprache, die in einer ebenso hochentwickelten, allen Regungen schmiegsam folgenden *Lautschrift* ihren voll entsprechenden Niederschlag findet; wir dürfen uns jedoch auch hier schon kurz daran erinnern, daß gerade diese hochentwickelte Sprache zu feinsten Wendungen und Verdeutlichungen sich gern des *sprachlichen Bildes*, des Gleichnisses oder Tropus bedient und gerade dadurch oft die größte »Anschaulichkeit« im eigentlichsten Sinne des Wortes erreicht. Wir müssen uns vielmehr zurückversetzen in den Zustand primitiver Menschen, die erst eine enge Begriffswelt mit kargem Wortschatz klanglich zu bezeichnen wußten und die nun für diese gleichen Begriffe dauerhafte, sichtbare Zeichen suchten. Und da liegt es denn ohne weiteres auf der Hand, daß hierfür vorerst nichts anderes in Frage kommen konnte, als die *gegenständliche Darstellung* der Dinge oder Handlungen, die aufbewahrt oder an Andere mitgeteilt werden sollten, also das *Bild*, natürlich in seiner einfachsten und primitivsten Form, wie sie vielleicht schon längst neben den Anfängen der Sprache bestand. Es sei hier vorläufig nur angedeutet, daß auch die Kunst des Bildes, wie die der Rede, auf mythischen, ja göttlichen Ursprung zurückgeführt zu werden pflegte, und daß man, wie dem Wort und der Schrift, so auch dem Bild magische Kraft und Wirkung beimaß. Gewiß wäre es müßig, zu fragen, welche von beiden Ausdrucksweisen die frühere ist. Jedenfalls aber gilt es das eine festzuhalten: *Schrift ist zum Bild gewordener Begriff*, in übertragenem Sinne also auch zum Bild gewordenes *Wort*, und so können wir für die Entstehung der Schrift mit gutem Recht die Bibelstelle, mit der wir begannen, abwandeln und sagen: *Im Anfang war das Bild*! –

Dieser einfache und selbstverständliche Entstehungsprozeß ist nun freilich in unseren modernen Schriften ganz oder fast ganz verwischt, aber er zieht sich nicht nur wie ein roter Faden durch die gesamte Geschichte und Entwicklung der Schrift aller Zeiten und Völker hindurch, sondern er dokumentiert sich auch heute noch in mannigfaltigen Erscheinungen, die es nur in dieser Verbindung zu betrachten gilt, um sie recht zu begreifen. Und es ergeben sich hieraus so mannigfaltige Beziehungen, Wechselwirkungen und Aufschlüsse, daß es für Jeden, der mit Buch- und Schriftwesen einerseits,

mit künstlerischem Ausdruck andrerseits zu tun hat, überaus wichtig, ja unerläßlich erscheint, auch *diesen* »Schriftproblemen« grundsätzliche Beachtung zu schenken, soll ihm nicht Vieles, das ihm täglich begegnet, unverständlich bleiben. Wir begeben uns damit freilich in *Grenzgebiete*, die Sprache und Literatur, Kultur- und Kunstgeschichte, ja Ethnographie und Religion gleichermaßen berühren, deren volle Ausschöpfung innerhalb der einzelnen Disziplinen selbstverständlich dem Spezialforscher überlassen bleiben muß und einem Einzelnen überhaupt nicht möglich ist. Aber man sollte es wohl unternehmen, diese so ungemein wichtigen und reizvollen *Beziehungen zwischen Bild und Schrift* einmal im Zusammenhang zu verfolgen und darzustellen. Es würde dies wiederum, bezeichnender Weise, »in Wort und Bild« zu geschehen haben, und als Leitspruch könnte dabei ein Wort *Goethe's* aus »Kunst und Altertum« vom Jahre 1823 dienen, wo es heißt: »Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen, wie wir an Tropen und Gleichnissen genugsam gewahr werden. So von jeher, was dem Ohr nach innen gesagt oder gesungen war, sollte dem Auge gleichfalls entgegenkommen. Und so sehen wir in kindlicher Zeit in Gesetzbuch und Heilsordnung, in Bibel und Fibel sich Wort und Bild immerfort balancieren. Wenn man aussprach, was sich nicht bilden, bildete, was sich nicht aussprechen ließ, so war das ganz recht; aber man vergriff sich gar oft und sprach, statt zu bilden, und daraus entstanden die doppelt bösen symbolisch-mystischen Ungeheuer.« —

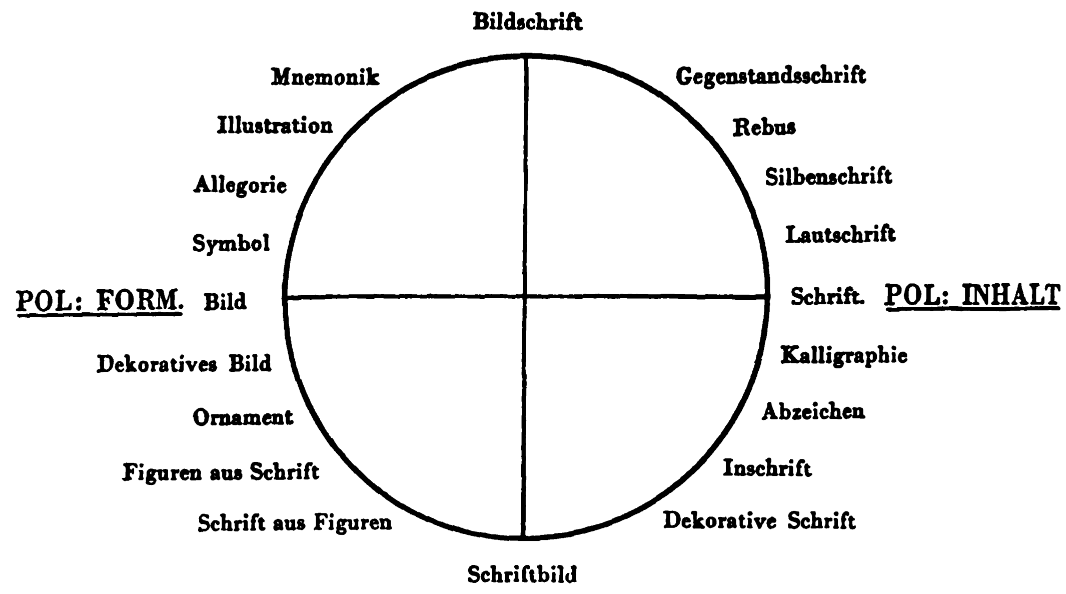
Es kommt damit schon zum Ausdruck, daß man es hier auch mit allerlei Seltsamkeiten und Abwegen zu tun haben würde, die gleichwohl zum Ganzen gehören. Und der *Standpunkt*, von dem aus wir dieses Ganze zu betrachten hätten, wäre wiederum ein zwiefacher, nämlich einmal ein *logisch-genetischer*, und andrerseits ein *ästhetischer*; man könnte diesen Dualismus kurz zwischen die beiden Gegenpole: *Bildschrift* und *Schriftbild* einspannen, deren einer das Bild zum Gedankenausdruck macht, während der andre der Schrift selbständige künstlerische Wirkung zugesteht — zwischen beiden aber liegt das weite Gebiet der gegenseitigen Berührung, Verbindung und Durchdringung von Bild und Schrift in geistiger und formaler Beziehung. —

Die nähere Beschäftigung mit verschiedenen hierher gehörigen Einzelthemen[1] hat mich immer wieder auf den Zusammenschluß aller dieser Probleme zu einem einheitlichen Gedankenkreis geführt, und so wage ich es denn, diesen hier als solchen wenigstens einmal anzudeuten, ohne ihn erschöpfen zu wollen, in der Überzeugung, daß die klare, systematische *Fragestellung* fürs Erste vielleicht wichtiger und anregender sein kann, als die Beantwortung und Ausführung im Einzelnen.

* * *

Wenn ich soeben von einem Gedanken-*Kreis* sprach, so war dies ganz wörtlich gemeint, in dem Sinne einer in sich selbst zurücklaufenden Linie, die eigentlich keinen Anfangs- und keinen Endpunkt besitzt, und wir mögen uns dies schematisch etwa an der nachstehenden Figur vergegenwärtigen.

[1] *L. Volkmann*, Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Bezeichnungen und Fortwirkungen, Leipzig 1923. — Hieroglyphik und Emblematik bei Giorgio Vasari, in Festschrift für Karl W. Hiersemann, Leipzig 1924. — Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel, Zeitschrift für Bücherfreunde 1926, Heft 4/5. — Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1926, Heft 2/3. — Ars memorativa, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, 3. Jahrgang, Wien 1930. — *G. F. Hartlaub*, Giorgiones Geheimnis, München 1925, hat den Einfluß dieser Bestrebungen auf die Malerei der Renaissance untersucht.



Bei der Besprechung im besonderen dürfen wir aber mit gutem Recht auf den Satz »Im Anfang war das Bild« zurückgreifen, und somit, unser Schema gewohnter Weise von links nach rechts lesend, mit dem *Bilde* beginnen. Das entspricht wiederum einem begrifflichen Pol, dem der *Form*, während der Gegenpol, der *Inhalt*, durch die *Schrift* verkörpert wird; und die wechselseitige Verbindung und Verknüpfung dieser beiden Pole wird nun gleichfalls auf zwei polar entgegengesetzten Wegen hergestellt, auf dem des *Ausdrucks*, als dessen Scheitelpunkt wir schon vorhin die »Bildschrift« erkannten, und dem des *Schmuckes*, der über das »Schriftbild« führt. –

Fassen wir also das »Bild« zunächst ganz abstrakt, gewissermaßen in Reinkultur auf, als künstlerische Form um ihrer selbst willen, und suchen wir zu erkennen, wie eine immer stärkere Beimischung von Ausdruckswerten allmälig von hier zur Bildschrift leitet, aus der dann wieder in allmälig fortschreitender Abstraktion die reine »Schrift« erwächst, die völlig im Inhalt aufgeht.

Die erste Stufe stellt das *Symbol* dar, insofern dem Bild als solchem symbolische Bedeutung oder religiöse, kultische, magische Kraft beigelegt wird, oder auch symbolische Elemente darin zur Darstellung gelangen, die schon ganz offen inhaltlicher Natur sind, wenn auch in mehr gefühlsbetontem Sinne. Das Bild wird hier ohne weiteres zum »Zeichen«. Es ist ja allgemein bekannt, wie wichtig gerade dieser Vorgang schon für die Anfänge menschlicher Kunstübung war, und wie man in ihm vielfach geradezu die Wurzeln der Kunst zu suchen geneigt ist. Es ist auch über dieses Thema schon sehr viel Gutes geschrieben worden, das nur unter unserem speziellen Gesichtspunkt zusammenzufassen wäre[1].

Das gleiche gilt von der nächsten Stufe, der *Allegorie*, die schon stärker in verstandesmäßiger Richtung inhaltlich durchsetzt ist und ganz direkt »sinnbildliche« Wirkung erstrebt, wenn sich auch der Inhalt noch nicht unmittelbar »ablesen« läßt, vielmehr gerade häufig in versteckter und gekünstelter Weise

[1] Eine breit angelegte Geschichte des Symbols hat *Max Schlesinger* versucht, Berlin 1912.

zum Ausdruck gebracht wird und nur dem »Gebildeten« verständlich ist. Die »Attribute« der mythologischen und heiligen Gestalten dienen wesentlich zur Erklärung. –

Noch einen Schritt weiter bedeutet sodann die *Illustration*, worunter wir hier alle erzählenden oder sachlich-belehrenden Darstellungen überhaupt verstehen dürfen. Dabei treten nun zahlreichere und kompliziertere Probleme auf, wie die mittelalterliche Auffassung des Bildes als »Laienschrift« (Gregor von Tours, Walafried Strabo u. a.), die es mit sich bringt, daß man unbedenklich den Figuren Spruchbänder zur Erläuterung beigab oder ganze Gemäldezyklen durch ausführliche, meist in Versform gehaltene Beischriften, die sogenannten Tituli, erklärte. Die gesamte mittelalterliche Handschriften-Illustration ist unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen, wobei auch die deutende oder symbolische Gebärde eine große Rolle spielt. Ungemein bezeichnend für die Gleichsetzung von Schrift und Bild ist die Stelle bei Dante, Purgatorio XXXIII, Vers 75 ff., wo Beatrice will, daß er ihr Wort »wenn nicht geschrieben, so doch gemalt« (se non scritto, almen dipinto) in sich tragen solle. – Dieser Stufe gehören ferner die volkstümlichen Holzschnittwerke an, wie die Biblia pauperum, die Ars moriendi, das Speculum humanae salvationis u. a. m., wo überall das Bild vor allem als »Lehrbild« wirken soll und gewirkt hat. Die ungeheure Bedeutung, die das Lehr- und Anschauungsbild in neuerer und neuester Zeit gewonnen hat, kann hier nur angedeutet werden – man denke etwa an die Bildwirkung der Plakate, an die amtlichen Anschläge zur Unfallverhütung, die sich zu größerer Eindringlichkeit gern des Bildes an Stelle der Schrift bedienen, oder an den sehr bezeichnenden Umstand, daß unsere Zeit mit ihrem »Tempo« immer mehr Bücher und Zeitschriften hervorbringt, die weit mehr durch die Abbildungen als durch den Text Beachtung finden wollen. – Natürlich gehört hierher besonders auch die Illustration im engeren Sinne, die Begleitung und künstlerische Auslegung eines Schriftwerkes durch bildliche Darstellungen, und dabei treten alsbald die wichtigen ästhetischen Fragen des rechten formalen Zusammengehens von Bild und Schrift einerseits, der inhaltlichen Harmonie von Text und Bild andrerseits auf den Plan, deren jede eine gesonderte und ausführliche Behandlung verdiente: fügt sich die Illustration der Textseite wirklich restlos ein, wird die Phantasie des Lesers durch die bildliche Darstellung angeregt oder etwa im Gegenteil nur eingezwängt? Im letzten Grunde könnte man ja die gesamte Historien- und Genremalerei schon als eine Art von »Illustration« betrachten, und viele Erzeugnisse desselben sind in der Tat fast ebenso sehr literarischer wie künstlerischer Natur. Auch die auf eine witzige inhaltliche Pointe eingestellten Kunstwerke sind hier wenigstens zu streifen, die erst durch den schriftlich beigefügten Titel ganz verständlich sind – hat doch selbst Wilh. Trübner einmal »Cäsar am Rubikon« in Gestalt einer Dogge gemalt, und in gleicher Weise erinnere ich mich, »Hektors Abschied« dargestellt gesehen zu haben . . .! Von hier ist es nicht weit zum Witzblatt, wo wiederum oft die Komik auf dem Zusammen- oder Entgegenwirken von Bild und Schrifttext beruht. –

Das Lehrbild wiederum führt unmittelbar zum Gedächtnisbild, zur *Mnemonik*, soweit diese auf bildlichen Mitteln beruht; ich habe diesen Stoff in meiner oben genannten Abhandlung ziemlich erschöpfend ausgeführt und darf hier darauf verweisen. Nur kurz sei angedeutet, daß diese »augensinnliche« Gedächtniskunst vom Altertum bis ins 18. Jahrhundert eine weit größere Rolle gespielt hat, als man gemeinhin weiß, und daß die Entwicklung dabei allerdings immer mehr vom rein Anschaulichen fort- und zum nur Intellektuellen hingeführt hat, woraus sich so manche überaus spielerische und

bizarre Erscheinungen ergaben, die gleichwohl für den jeweiligen Zeitgeist höchst aufschlußreich sind. Insofern hier vielfach das Bild ohne weiteres für den Begriff gesetzt wird, sind wir damit bereits an der Schwelle der Bildschrift angelangt; andrerseits weist die häufige Anwendung von Wortähnlichkeiten und dergleichen schon über diese hinaus und leitet zum Rebus oder Bilderrätsel über. – Im 15., 16. und 17. Jahrhundert hat man sich in allen europäischen Kulturländern dieser bildlichen Gedächtnishülfen in einem überraschenden Maße bedient, namentlich für das mechanische Einprägen der Kapitel und Paragraphen der Bibel, der Rechtsbücher und der Grammatik und Logik, weshalb auch die Zeichen für Zahlbegriffe besondere Ausbildung erfuhren. Sogar die Form des Kartenspiels wurde dafür verwendet (Thomas Murner u. a.). –

Die eigentliche *Bildschrift* oder Bilderschrift (Pictogramm) endlich, die gleich der Mnemonik bei primitiven Völkern Amerikas, Asiens und Afrikas auch heute noch verbreitet ist, giebt nicht nur, wie jene, allgemeine Anhaltspunkte für einen an sich bekannten Inhalt, sondern sie will bestimmte Nachrichten oder Mitteilungen über Raum und Zeit hinaus genau an Andere übermitteln oder überliefern, wodurch erst die Tatsache einer wirklichen Schrift erfüllt ist. In ihrem einfachsten und zugleich reinsten Zustand decken sich Bild und darzustellender Begriff vollständig (Ideogramm), d. h. also für einen Baum ist eben ein Baum gezeichnet, für Haus ein Haus, für Tätigkeitsworte eine Figur in der entsprechenden Handlung. Dieses Prinzip reicht natürlich nur für die einfachsten Begriffe und Handlungen aus, und schon für Eigenschaftswörter, mehr noch für kompliziertere geistige Vorgänge mußten andere, zum Teil auf Assoziation beruhende Ausdrucksmittel, besondere Deutzeichen und dergleichen herangeholt werden, was hier um so weniger im einzelnen ausgeführt zu werden braucht, als diese Dinge den Lesern unseres Jahrbuches im allgemeinen vertraut sein dürften. Es mag dafür wie für das folgende auf die umfangreiche Literatur verwiesen sein[1]. Die reine Bilderschrift, die aus lauter Ideogrammen besteht, ist nun naturgemäß von der *Sprache* ganz unabhängig, da ein Jeder sie eben in seiner eigenen Sprache liest; das Zeichen eines Berges bedeutet für uns dann Berg, für den Franzosen mont, und für den Engländer mountain. Nur so ist es z. B. möglich, daß Chinesen und Japaner dieselbe Schrift für die gleiche Bedeutung, aber mit ganz verschiedener Lautbezeichnung gebrauchen konnten. Es ist daher kürzlich sogar allen Ernstes der Vorschlag gemacht worden, diese Bildschrift als internationale Weltschrift anzuwenden, was freilich wohl aussichtslos sein dürfte[2]. Wir streifen damit wenigstens kurz das alte Problem einer Sinnschrift, die von jedem Volke in seiner Sprache gelesen werden kann, einer sogenannten *Pasigraphie*. Schon Raimundus Lullus im 14. und der Abt Johannes Trittheim im 15. Jahrhundert haben sich damit beschäftigt, später Athanasius Kircher, Leibniz, Solbrig und andere; neuerdings hat sich Wilh. Ostwald der Frage wieder angenommen. In einer Broschüre: Die Loslösung des Denkens von der Sprache durch Begriffsschrift, Stuttgart 1930, hat *Karl Haag* das Problem von einer anderen Seite aus angefaßt und den Entwurf einer Zeichenschrift gegeben, die dem reinen Denken besser als die Kultursprachen unmittelbaren und restlosen Ausdruck verleihen solle. –

Der Bilderschrift bedienten sich gern auch alle Arten von Geheimschriften, die Alchymisten, Rosen-

[1] Zur Einführung nenne ich etwa *Karl Weules* treffliches Büchlein »Vom Kerbstock zum Alphabet«, das aus Anlaß unserer »Bugra« erschien; ferner *Th. W. Danzel*, Die Anfänge der Schrift, Leipzig 1912; *R. Stübe*, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Schrift, Heft 1/2, Leipzig 1912 und 13; *Hans Jensen*, Geschichte der Schrift, Hannover 1925. So manches Einzelne findet sich in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum.

[2] *Friedr. Rob. Gilbert*, Die Bilderschrift von China und Japan als internationale Weltschrift. Leipzig und Berlin 1924.

kreuzer und Freimaurer, und die Astrologen lasen in den Gestirnen eine himmlische Bilderschrift, wodurch unter anderem wieder die Planetenzeichen besondere Bedeutung gewannen. –

Neben die graphische Bilderschrift tritt als besondere Abart die *Gegenstandsschrift*, in welcher ein übermittelter Gegenstand eine bestimmte, ihm innewohnende Bedeutung zum Zwecke einer Mitteilung oder Aufforderung verkörpert. Besonders bei den Chinesen wurde hiervon Gebrauch gemacht, doch spielen hier auch schon allerlei Assoziationen, Wortanklänge u. dgl. herein, wodurch eine Annäherung an das Rebus erfolgt. Auf solcher Homonymie beruhte es z. B., wenn einem Verbannten als Aufforderung zur Rückkehr (chin. huan) ein Ring (huan) übersandt wurde, oder wenn um 1100 v. Chr. am Altar der Erde Kastanien (lih) gepflanzt wurden, um dem Volke ehrwürdige Scheu (lih) einzuflößen. Mit Recht hat man hierfür geradezu den Begriff Sinnrebus bzw. Lautrebus geprägt. – Zu den Gegenstandsschriften möchten wir auch die Blumen- und die Teppichsprache des Orients sowie die sogenannten Manehs oder Salams rechnen, ohne hier näher darauf einzugehen. –

Die nächste Sondergruppe, das *Rebus* oder *Bilderrätsel*[1], beruht nun wie bereits angedeutet zu einem wesentlichen Teil eben auf Lautgleichheiten oder Ähnlichkeiten, es stellt also keineswegs mehr eine reine Bilderschrift dar. Werden doch darin unbedenklich nicht nur solche Wortanklänge reichlich verwendet, sondern auch die einzelnen Silben durch verschiedene Gegenstände ähnlich klingenden Namens bezeichnet, ja sogar einzelne Buchstaben, Zahlen oder Musiknoten eingeschaltet. In meinem oben genannten Aufsatz »Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel« habe ich diese Fragen ausführlicher behandelt und besonders gezeigt, wie gerade durch das Eindringen der homonymischen Spielerei das Bilderrätsel aus der eigentlichen Bilderschrift entstanden ist. Und in Verbindung damit ist hier der Ort, jener merkwürdigen *Bilderschriften der Renaissance* zu gedenken, die aus mißverstandenen Nachrichten über die ägyptischen Hieroglyphen hervorgingen und dann in freiem Schöpferdrange zu einem eigenen wunderlichen System entwickelt wurden, das auf die besten Geister der Zeit einen uns heute kaum verständlichen tiefen Eindruck gemacht hat – ich nenne nur Leon Battista Alberti und Andrea Mantegna, Fr. Poggio und Angelo Poliziano, Francesco Filelfo und Pietro Bembo, Erasmus von Rotterdam und Joh. Reuchlin, Albrecht Dürer und Wilibald Pirkheimer, François Rabelais und Joh. Fischart. Es war das Verdienst Karl Giehlows, auf diese völlig vergessenen Dinge — die etwa in Fr. Colonna's Hypnerotomachia Poliphili und in Dürers Triumphbogen für Maximilian I. gipfeln – wieder hingewiesen zu haben, und ich selbst habe seine unvollendete Arbeit später ergänzt und weitergeführt, bis zu den merkwürdigen Parallel-Erscheinungen bei den deutschen Romantikern. Aus der Renaissance-Hieroglyphik ist dann die *Emblematik* hervorgewachsen und hat bis ins 18. Jahrhundert hinein eine wahre Flut von oft wenig genießbaren Erzeugnissen hervorgebracht, die alle noch indirekt als Bilderschrift bezeichnet werden dürfen. Die *Verleger-Signete* bilden eine besonders reizvolle Abart derselben, und die Devisen und Embleme gehen als Schmuck von Haus und Gerät gleichwertig neben den Familienwappen her, die im übrigen als »redende« Wappen oft genug selbst eine Art von Bildschrift darstellen, ohne daß wir freilich mit *Guido v. List* und *Bernh. Koerner* darin »eine arische Hieroglyphik«, eine Bilderschrift aus Runen erblicken möchten[1]. – Auch heute greifen übrigens

[1] Vergleiche *Hoffmann*, Geschichte des Bilderrätsels, Berlin 1863; *Octave Delepierre*, Essai historique et bibliographique sur les rébus, London 1870; *Joh. Ochmann*. Zur Kenntnis des Rebus, Programm Oppeln 1861.

[1] Vergleiche die köstlichen Abfertigungen dieses Unsinns durch *Otto Hupp*, München 1918–23.

schriftbesitzende Völker noch gelegentlich zu Bilderschriften, ja bei uns selbst können wir mancherlei Spuren davon entdecken, etwa in den Verkehrszeichen der Landstraßen (Lokomotive, Bahnschranke, Kurve, oder das Rad mit einer 4 darauf für die Vierradbremse am Auto), in den bildlichen Darstellungen von Kellner, Zimmermädchen und Hausdiener neben der Klingel in manchen Hotels, mit 1, 2 bzw. 3 Punkten daneben, als internationale Bekanntmachung, wie oft für die Betreffenden zu klingeln ist, und dergleichen mehr. Auch die abkürzenden Bildzeichen in unseren Nachschlagewerken kann man hierzu rechnen, etwa eine Krone für den Historiker, Palette für den Maler, Retorte für den Chemiker usw. – Ein interessanter geschlossener Überrest hat sich in den sogenannten *Gaunerzinken* erhalten, und eine unmißverständliche Bilderschrift war es auch, wenn man in unseren politisch bewegten Zeiten wohl mit Kreide einen Galgen an die Wand geschmiert fand, an dem ein Hakenkreuz hing! –

Es folgt nun der wichtigste weitere Schritt in der Entwicklung der Schrift, nämlich derjenige zur *Silbenschrift* und zur echten *Lautschrift*, eine Entwicklung, die sich bei den alten Kulturvölkern der Chinesen, Babylonier, Assyrer, Phönizier, Hettiter, Kreter und vor allem auch der Ägypter vollzogen hat und im einzelnen genau nachweisen läßt. Dieses »Phonetischwerden der Bilderschrift« hätte also in kurzer Zusammenfassung der wertvollen Ergebnisse der neueren Spezialforschung hier seine Schilderung zu finden, wobei selbstverständlich auch die amerikanischen Kulturen, die Azteken und Maya usw. zu berücksichtigen wären. Dabei zeigt sich grundsätzlich überall der gleiche Vorgang, daß eben das Begriffsbild, das reine Ideogramm, nicht mehr ausreicht, und daß sich allmälich besondere Deutzeichen beigesellen oder aber phonetische Elemente, sei es zunächst für die Silben, sei es sodann für die einzelnen Laute bzw. Buchstaben entwickeln, woraus die eigentlichen Alphabete entstehen. Hand in Hand damit geht eine immer fortschreitende Verallgemeinerung und Abschleifung bzw. Typisierung der ursprünglichen Bilder in der Richtung zum abstrakten Liniengebilde oder Zeichen, dem man zuletzt seine Herkunft vom Bilde oft kaum mehr ansieht, ein Vorgang, der ja namentlich für die chinesische Schrift, für die ägyptischen Hieroglyphen und für die Keilschrift in übersichtlich tabellarischer Form dargestellt zu werden pflegt und insbesondere in unserem Museum für Buch und Schrift auf Grund des schönen Anschauungsmaterials von der »Bugra 1914« trefflich zu verfolgen ist[1]. –

Wir haben hiermit den Pol »*Inhalt*« erreicht, an dem die *Schrift* gleichsam in Reinkultur als fertiges und dem Gedankenausdruck schmiegsam zur Verfügung stehendes Gebilde vor uns steht; und wenn wir nun versuchen wollen, von hier aus auf dem anderen zu Beginn angedeuteten Wege, also über den Pol »*Schmuck*«, wieder zum Ausgangspunkt der *Form* oder des *Bildes* zurückzuleiten, so muß nochmals ausdrücklich betont werden, daß es sich dabei keineswegs etwa durchweg um eine historisch oder genetisch begründete, bestimmte Reihenfolge handelt, sondern die schematische Herausstellung geistiger Zusammenhänge, die sich in Wirklichkeit oft genug in anderer Stufenfolge vollziehen, unter Sprüngen und mancherlei Umwegen, und die deshalb wohl auch in umgekehrter Anordnung gelesen werden können und müssen. Um der Einheitlichkeit der Darstellung willen sei aber das Schema unseres zu grunde gelegten Gedankenkreises in der gleichen Richtung weiter verfolgt. –

Die Schrift, als bloße Vermittlung eines Inhaltes betrachtet, ist natürlich in formaler Hinsicht gewissermaßen neutral, eignet sich aber um so mehr zu geistiger Ausdeutung, weshalb auch sie magischen

[1] Vgl. *H. Jensen a. a. O.*; *Eckhard Unger*, Babylon. Schrifttum, Leipzig 1921; *derselbe*, Die Keilschrift, ebenda 1929 u. a. m.

Zwecken dienstbar wird. Alsbald jedoch tritt auch das *ästhetische Element* neben das rein inhaltliche, und es eröffnet sich etwa das große Problem der rechten Harmonie zwischen Schrift und Inhalt, der Wahl einer adäquaten Schrift für jeden Stoff, ein Problem, das freilich erst in moderner Zeit als solches erkannt und als Forderung aufgestellt worden ist, während es von früheren Zeiten oft genug aus natürlichem Kunstempfinden heraus instinktiv gelöst wurde. In ähnlicher Weise besteht beim einzelnen Individuum ein innerer Zusammenhang zwischen Handschrift und Charakter. — Die ästhetische Betrachtung der Schrift führte sodann zur *Kalligraphie*, in der schon die Richtung zum Pol »Schmuck« unverkennbar ist. Hier sind nicht nur die abendländischen Leistungen heranzuziehen, sondern vor allem auch die hochentwickelte Schriftkunst Ostasiens, wo Schreiber und Maler oft eine Person sind und Bild und Schrift in unübertroffener Weise ineinander übergehen. Nähern sich doch die bekannten verschiedenen Gattungen der chinesischen Zeichnung in mancher Hinsicht geradezu an Schriftzüge an. — Als eine Art schmückender Schrift kann auch die Tätowierung bei primitiven Völkern betrachtet werden, und wir gelangen von hier aus zum *Abzeichen*, das ja gleichfalls eine Verbindung von Mitteilung und Schmuck darstellt, ob es sich nun um die sehr ausgebildete Stufenleiter indianischen Kopfschmuckes handelt oder um europäische Uniformen und Ehrenzeichen! — Natürlich sind in solchen Abzeichen auch Elemente der Gegenstandsschrift und somit eigentlich einer bloßen »Vorstufe der Schrift« enthalten, aber wegen des schmückenden Charakters mochten sie an dieser Stelle eingeschaltet werden. Eine Zwischenstufe bilden auch die Marken und Eigentumszeichen, die gleichfalls teils der Mitteilung, teils dem Schmucke dienen können. Alle diese Fragen sind noch weniger genau untersucht als diejenigen, die auf dem Wege über den Ausdrucks-Pol liegen, und ich selbst muß bekennen, sie noch nicht völlig genügend durchgedacht zu haben; mancherlei Einzelthemen sind wohl vortrefflich behandelt, aber für den Zusammenhang im Ganzen bleibt noch viel zu tun, wozu hiermit angeregt sei. —

Zu monumentaler und zugleich schmückender Auffassung veranlaßt die *Inschrift*, und diese führt unmittelbar zu dem Begriff der eigentlichen *dekorativen Schrift.* Damit gelangen wir endlich zum *Schriftbild*, bei dem der Gesichtspunkt des Schmukkes und der ästhetischen Betrachtung maßgebend ist; es bedeutet dies die Stufe, auf welcher der unvergeßliche Peter Jessen den alten Meisterdruckern das Wort in den Mund legen konnte: »Meine Schrift ist selbst ein Ornament; ich brauche kein Ornament!« Unser Jahrbuch von 1928 hat sich ja eingehend gerade mit diesem Problem beschäftigt (»Schrift als Ornament«) und ich darf daher besonders auf dasselbe verweisen. Auch der vorliegende Band enthält weitere Beiträge dazu. —

Eine spezielle Frage bildet dabei noch der stilistische Unterschied zwischen Handschrift und Drucktype, die Entstehung der einen aus der anderen, und das ästhetische Gesetz einer jeden auf Grund von Material und Technik; auch diese Seite des »Schriftbildes« ist neuerdings mehrfach erörtert worden. Und daß Bild und Schrift in den verschiedenen Perioden menschlicher Kunstäußerung auffallende Analogien ihres »Zeitstiles« aufweisen, bedarf kaum mehr der besonderen Betonung. —

Seltsame Sondergruppen stellen dann solche Erzeugnisse dar, worin aus Schrift oder Drucktypen durch bildmäßige Anordnung recht eigentliche »Schriftbilder« hergestellt wurden. Es sind dies Künstlerlaunen, die manchmal bizarr erscheinen mögen, aber gleichwohl als charakteristisch für den Zusammenhang nicht übergangen werden dürfen. Schon das frühe Mittelalter kannte solche Erzeugnisse, ich nenne nur das merkwürdige Bildergedicht

des *Hrabanus Maurus* »Liber de laudibus sanctae crucis« um 815, das aus Akrostichen besteht, deren Figuren immer ein Kreuz ergeben, und das später häufig abgeschrieben und im 16. und 17. Jahrhundert auch gedruckt wurde (Handschriften in der Vaticana und in der Wiener Nationalbibliothek, letztere von J. v. Schlosser publiciert). Auch der Kelch kommt in dieser Weise vor, und aus neuester Zeit sei etwa an Christian Morgensterns »Trichter« erinnert. Auch menschliche Gesichter und ganze Figuren wurden aus Schrifttypen gebildet, was schon mehr in das Gebiet der Spielerei schlägt; aber durchaus ernst zu nehmen sind die *aus Figuren konstruierten Alphabete*, die von dem Mittelalter bis in die Renaissance häufig sind und mit denen sich Adolph Goldschmidt näher beschäftigt hat; den einzelnen Buchstaben wurde geradezu ein innewohnendes Leben zugeschrieben, das die betreffende Figur verkörperte. Auch neuere Künstler haben, halb im Scherz, öfters dergleichen gezeichnet, so Schadow und Menzel. – Umgekehrt wurden gern *Figuren aus Schriftzügen* und ähnlichen Schnörkeln gebildet, wofür nur etwa an Albr. Dürer und Hans Thoma (Federspiele!) erinnert zu werden braucht. Auch hier zeigt es sich eben wieder, wie nahe verwandt die Handschrift mit der Zeichnung ist; heißt doch *γράφειν* ursprünglich sowohl Schreiben als Zeichnen! Der frühere Leipziger Akademiedirektor Max Seliger hatte höchst instruktive Gegenüberstellungen von Schrift und Zeichnung bekannter Künstler gesammelt, wovon einige Proben in den Mitteilungen der Akademie 1915, Heft 1/2 veröffentlicht sind, weitere Beispiele in Buchform bei E. A. Seemann in Leipzig 1924. – Auch für den modernen Zeichenunterricht hat man diesen Umstand nutzbar zu machen versucht, so insbesondere Fritz Kuhlmann, München, in seinem Werk »Schreiben in neuem Geiste«, III. Teil, »Bildschreiben«, wozu ein anregendes, aus 400 Bildern bestehendes Schülerheft gehört, mit dem Titel: »Wie Kinder Bilder schreiben lernen, so schnell und sicher wie Buchstaben«. Ich führe dies nur um der inneren Zusammenhänge willen an, ohne damit zu der pädagogischen Seite dieses Systems Stellung nehmen zu wollen. – Von solchen Schriftfiguren und bildartigen Schnörkeln ist nur noch ein Schritt zum *Ornament*, das ja seinerseits selbst stark von mehr oder weniger stilisierten Naturvorbildern durchsetzt ist, und endlich leitet von hier das *Dekorative Bild* unmittelbar zum »Bild an sich« zurück, das die reine Form verkörpert. –

Damit hat sich unser Gedankenkreis, der Bild und Schrift auf doppeltem Wege verbindet, geschlossen, und es erübrigt mir nur noch, zu wiederholen, daß ich mit meinen Ausführungen keinerlei fertige Resultate geben wollte, sondern wirklich nur ein Programm, ein allgemeines Gerüst, das in vielen seiner Fächer noch sehr der Ausfüllung bedarf. Es ist durchaus nicht zufällig, sondern bewußt geschehen, daß diejenigen Abschnitte, über die ich auf Grund fremder und eigener Arbeiten und einer umfangreichen literarischen wie bildlichen Materialsammlung genauer unterrichtet bin, ausführlicher behandelt wurden als solche, wo Vorarbeiten noch fast ganz fehlen und reiche Felder der Bearbeitung harren. Meine Absicht war lediglich, zu der hier geübten grundsätzlichen Betrachtungsweise wichtiger Schriftprobleme weiterhin anzuregen und auf ihren Zusammenhang hinzuweisen. Vielleicht wird das künftige »Institut für Buch- und Schriftkunde«, das in der Bücherstadt Leipzig ja doch einmal kommen muß, in Verbindung mit einem würdigen Museum für Buch und Schrift zu glücklichen Lösungen führen. An Aufgaben würde es ihm jedenfalls nicht fehlen. –

DIE SÜDSEMITISCHE SCHRIFT

IHR WESEN UND IHRE ENTWICKLUNG

VON HUBERT GRIMME-MÜNSTER

Südsemitisch ist ein für die Epigraphik geschaffener Begriff, der auf alle semitischen Schriftarten abzielt, die südlich von der nordsemitischen, d. h. phönizisch-aramäisch-hebräischen Schriftzone in Gebrauch waren. Längere Zeit machte die Wissenschaft keinen Unterschied zwischen Südsemitisch und Südarabisch, solange eben nur das glückliche Arabien Inschriften lieferte und die Idee von Nordarabien als einem kulturlosen Lande und von den Beduinen als primitiven Menschen ein fester Begriff in der altorientalischen Geschichte war. Aber fast gleichzeitig damit, daß Hugo Winckler mit intuitivem Scharfsinn diese Annahme widerlegte, begann der Ḥiǧāz reiche Inschriftenschätze zu offenbaren, und mit diesen Funden wetteiferten bald andre aus den Bergketten des unteren Neǧd sowie aus dem arabisch-syrischen Grenzgebiete. Da die nordarabische Epigraphik sich von der südarabischen nach Form und Inhalt in vieler Hinsicht unterscheidet, so erwarb sie sich bald das Recht, neben jener als Sondergebiet genommen zu werden, wodurch das Südsemitisch neben seiner Abgrenzung gegenüber dem Nordsemitischen nun auch innere Scheidelinien bekam, die zu erklären ein Problem für sich wurde. Zu dem Reichtum an Stoff und an Problemen, den die südsemitische Epigraphik heute aufweist, steht in schroffem Mißverhältnis die geringe Beachtung, die die Orientalistik ihr zuwendet. Während diese an jeder Bereicherung des nordsemitischen Inschriftenschatzes reges Interesse nimmt, überläßt sie die Behandlung des dauernd sich mehrenden Vorrates an südsemitischen Inschriften einigen wenigen Spezialisten, ohne von deren Forschungen sich zur Mitarbeit anregen zu lassen. Man steht eben unter dem Vorurteile, als ob die Erkenntnis, die aus altarabischen Inschriften käme, nicht von Belang sei und ohne Beziehung zu dem aus Ägypten, Babylonien und Kleinasien gespeisten altorientalischen „Kulturstrom" stände. Mit dieser Anschauung muß endlich gebrochen werden. Man muß sich klarmachen, daß die fast nur aus den südarabischen Inschriften erkennbare Geschichte Altarabiens in enger Verbindung mit derjenigen Vorderasiens steht, und daß für die Erkenntnis der altsemitischen Religion die bisher so geringgeschätzten Felsgraffiti Nordarabiens Quellen ersten Ranges sind, weil sie sie uns vorführen wie sie war, bevor ein Tempelkult vieles von ihr zu Mysterien werden ließ, und weil sie sie uns frei

von unsemitischen Beimischungen zeigen, die in den Religionen Phöniziens, Mesopotamiens und Babyloniens das Semitische überwuchert haben. So ist zu erwarten, daß auch das größte Problem der altorientalischen Religionsgeschichte, die Entstehung der mosaischen Religion, einer gleichfalls echt semitischen Schöpfung, mit Hilfe der altarabischen Epigraphik einmal einer befriedigenden Lösung entgegengeführt werde. Sollen sich solche Hoffnungen verwirklichen, dann müssen sich viele jetzt noch brachliegenden Kräfte in den Dienst der epigraphischen Erforschung Altarabiens stellen; dann muß die Kenntnis der südsemitischen Epigraphik zu einem Grundpfeiler der Orientalistik werden.

Diese Kenntnis hat zweierlei zu umfassen: einmal das Wissen von der Eigenart der einzelnen südsemitischen Schriftarten, sodann einen Einblick in ihr Verhältnis zueinander und zum Ganzen der semitischen Epigraphik. Für das Verständnis der einzelnen Arten der südsemitischen Schrift sind bereits durchaus solide Grundlagen geschaffen, so daß die Lesung guterhaltener Inschriften bzw. sorgfältiger Kopien von solchen keine große Mühe mehr macht. Dagegen liegt die Entwicklungsgeschichte der südsemitischen Schrift noch sehr im argen; was darüber vorgebracht ist, gehört fast ausschließlich in das Gebiet der Vermutungen und stammt zudem aus einer wichtigen Neufunden voraufliegenden Zeit. Im Bestreben, mich auch mit diesen auseinanderzusetzen, bin ich zu Anschauungen gekommen, die von denen meiner Vorgänger weit abweichen; nachdem ich schon in meinen Büchern „Die Lösung des Sinaischriftproblems: Die altthamudische Schrift“ (1926) und „Die altsinaitischen Buchstabeninschriften“ (1929) auf sie vielfach Bezug genommen habe, gebe ich im folgenden zum ersten Male eine Gesamtdarstellung von ihnen.

Wir kennen heute fünf südsemitische Hauptschriftarten, um welche sich noch verschiedene charakteristische Abarten entwickelt haben. Unter geographischem Gesichtspunkt in süd-nördlicher Richtung angeordnet sind erstere:

1. die altäthiopische Schrift,
2. die südarabische Schrift,
3. die liḥjanische Schrift,
4. die thamudische Schrift,
5. die ṣafatenische Schrift.

In dieser Reihenfolge sollen sie nunmehr einzeln besprochen werden.

1. *Die altäthiopische Schrift.*

Als sich in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. auf nordostafrikanischem Boden ein semitischer Staat, der in Aksum seinen Mittelpunkt hatte, sich so entwickelte, daß er von Südarabien bis Meroe und Napata reichte, da erwachte in ihm das Bedürfnis nach einer nationalen Schrift, nachdem man sich vorher mit dem Gebrauche fremder Schriften, vor allem der südarabischen und der griechischen beholfen hatte. Ihr Schöpfer dürfte König Ezānā gewesen sein; wenigstens tritt sie uns in Inschriften von ihm zuerst in monumentalem Gebrauch entgegen, und zwar in doppelter Entwicklung: einmal als Konsonantschrift, sodann als eine solche mit Vokalbezeichnung.

Die altäthiopische Konsonantschrift bezeichnet mit je einem Zeichen 24 Konsonantlaute, die sich mit denen der klassisch-arabischen Sprache decken, abgesehen davon, daß ḏ (Ḏāl), ṯ (Ṯā), ẓ (Ẓā) und ġ (Ġain) fehlen. Diese Zeichen werden in rechtsläufiger Richtung geschrieben. Zu Schluß eines jeden Wortes steht ein vertikaler Trennungsstrich. Die altäthiopischen Konsonanten sind in der dem Äthiopischen eigenen alphabetischen Anordnung auf Tafel I unter A zusammengestellt.

Diese reine Konsonantschrift scheint nicht lange in Gebrauch gewesen zu sein; wenigstens geht schon eine Inschrift Ezānās über sie hinaus mit einer Schrift, die neben den Konsonanten auch Vokale bezeichnet. Die Zeichen für die Konsonanten sind die eben erwähnten; an ihnen sind durch Strichlein, Ringe, Verkürzungen und Verlängerungen von Konsonantteilen die Vokale ū, ī, ā, ē, ō und e (bzw. Fehlen eines Vokals) ausgedrückt. Wo ein Konsonant in seiner ursprünglichen Form auftritt, da wird er mit folgendem a gesprochen. Sodann ist durch kleine Veränderungen an den Zeichen für g, k, ḳ und ḫ kenntlich gemacht, wann sie gᵘ, kᵘ, ḳᵘ und ḫᵘ gesprochen werden sollen. Durch diese vielen Zutaten hat diese Schrift die Eignung zur Steinschrift im wesentlichen verloren, und es entspricht ihrem Charakter, wenn sie in der Folgezeit vor allem als Buchschrift auftritt, worin sich auch noch zwei neue Zeichen, eines für emphatisches, ein weiteres für gewöhnliches p, einstellen. An dieser Buchschrift hat sich vom 4. Jahrhundert n. Chr. bis heutigentags im Duktus fast nichts geändert. Von ihr aus, die im 17. Jahrhundert in Europa näher bekannt wurde, konnte die Entzifferung ihrer vokallosen Vorgängerin leicht vor sich gehen. Die Zusammenstellung der altäthiopischen Buchschriftzeichen gibt Tafel 1 unter B.

2. *Die südarabische Schrift.*

Südarabische Schriftdenkmäler sind seit dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts vor allem durch die Bemühungen des Arabienreisenden J. Halévy und E. Glaser in überaus großer Zahl zutage getreten, am zahlreichsten an den Ruinenplätzen Mārib und Ṣirwāḥ, den Hauptstädten des altsabäischen Staates, in Karnāu und Iatil, den alten minäischen Kapitalen, in Ṣanʿā, dem Sitze der Sabäerkönige während der letzten Jahrhunderte vor dem Islam, im katabanischen Timnaʿ und in der *nordarabischen* Kolonie der Minäer Muṣrān oder Dedan. In nur wenig unterbrochener Folge ziehen mit diesen Inschriften 17 Jahrhunderte südarabischer Geschichte, Kultur und Religion an uns vorüber, beginnend um 1200 v. Chr., endend um die Mitte des 6. Jahrhunderts n. Chr. Während dieser langen Zeit ist das Wesen der südarabischen Schrift sich stets gleichgeblieben. Sie ist eine reine Konsonantschrift, in welcher 29 Konsonantlaute (nämlich die 28 des Klassisch-Arabischen vermehrt durch einen dem hebräischen Śin entsprechenden S-Laut) bezeichnet werden. Die Zeilenrichtung ist im allgemeinen linksläufig; nur in der ältesten Schicht der sabäischen Inschriften wechselt Linksläufigkeit mit Rechtsläufigkeit von Zeile zu Zeile. Jedes Wort wird durch einen senkrechten Strich vom folgenden getrennt.

Bei der südarabischen Schrift fällt eine starke Vorliebe für symmetrische Buchstabenformung auf, die für 17 Zeichen bestimmend geworden ist, weiter senkrechter Buchstabenaufbau unter Bevorzugung rechtwinkliger Formen und das Prinzip gleicher Höhe für alle Zeichen, Eigenschaften, die diese Schrift als die monumentalste Arabiens, ja des ganzen alten Orients erscheinen lassen. Die Veränderungen, die die Zeit an ihr vornahm, beschränkten sich darauf, daß die ältere Periode besonders der minäischen und sabäischen Epigraphik die Buchstaben stark gedrungen bildete, eine spätere aber schlankere Formung bevorzugte, wobei auch früher winklig gebildete Zeichen gefälligere Abrundung einzelner ihrer Teile bekamen. Seit etwa 300 v. Chr. zeigen einzelne besonders sorgfältig ausgeführte Inschriften eine in versenktem Relief ausgearbeitete Schrift, die in spätsabäischer Zeit fast zur Regel wurde; dabei ließ man alle Buchstaben (außer Waw und ʿAjin) oben und unten in die zeilentrennenden Linien

einmünden, was zwar malerisch wirkt, aber die Lesbarkeit der Texte beeinträchtigt. Die stilistischen Eigenheiten der verschiedenen Perioden und Gebiete der südarabischen Schrift würden reichen Stoff zu einer vergleichenden südarabischen Schriftlehre geben, die auch für eine kritische Behandlung mancher Texte von Nutzen wäre.

Die Entzifferung der südarabischen Schrift geht auf W. Gesenius und E. Rödiger zurück, die 24 Buchstabenzeichen richtig bestimmt haben; an der Bestimmung des Restes des Alphabetes beteiligten sich Fresnel, Osiander, Prätorius, Halévy, Mordtmann und Hommel.

Tabelle C auf Tafel 2 gibt eine kleine Auswahl von älteren und jüngeren südarabischen Buchstabenformen in der Reihenfolge des nordsemitischen Alphabets, wobei sieben diesem fehlende Buchstaben an das Ende gesetzt sind.

3. *Die liḥjanische Schrift.*

Der Boden des nordarabischen Städtchens el-Ölā lieferte den Arabienreisenden Ch. Huber und J. Euting im Jahre 1889 nicht nur die eben erwähnten südarabischen (minäischen) Inschriften, sondern auch weitere verwandter Form, die D. H. Müller nach ihrem Inhalte als solche des Staates Liḥjan bestimmt hat. Nachdem inzwischen weitere Texte in der Gegend zwischen el-Ölā und el-Ḥeǵr von den P.P. Jaussen und Savignac aufgefunden sind, läßt sich ziemlich sicher für die liḥjanische Beherrschung dieser Gegend die Zeit zwischen 400 und 200 v. Chr. ansetzen; das oftmalige Vorkommen des versenkten Schriftreliefs in den liḥjanischen Inschriften bestätigt diese aus der Interpretation der Texte gewonnene Annahme.

Das liḥjanische Alphabet enthält 27 Konsonanten, das heißt so viele wie das des Klassisch-Arabischen nach Abstrich des ẓ (Ẓā). Die Schriftrichtung ist linksläufig. Das Wortende wird durch einen senkrechten Strich oder zwei Punkte bezeichnet. Die liḥjanische Schrift steht unter ähnlichen Stilgesetzen wie die südarabische; doch bevorzugt sie im Buchstabenbau weniger die Rechtwinkligkeit, als die Spitzwinkligkeit, wodurch die Zeichen zwar geschlossener, aber auch plumper erscheinen.

Von den eigentlichen liḥjanischen Inschriften sind verschiedene in und bei el-Ölā gefundenen von zwar verwandtem, aber offenbar älterem Duktus zu scheiden. Da in einer von ihnen (Jaussen-Savignac 138) ein „König von Dedan" vorkommt, so nehme ich sie für Zeugnisse eines Stadtkönigtums von Dedan (= el-Ölā). Sie werden zwischen 500 und 400 v. Chr. entstanden sein, da vor dieser Zeit nach der Bibel (Jeremias 25, 23) Dedan nicht von Königen regiert wurde. Diese Schrift ist weniger künstlerisch stilisiert als die liḥjanische, kennt in der Zeilenschreibung neben der linksläufigen Richtung auch die rechtsläufige und tritt nie im versenkten Relief auf.

Auf Tafel 2 sind unter D das dedanitische und das liḥjanische Alphabet wegen ihrer großen Ähnlichkeit in Nebeneinanderstellung gegeben.

4. *Die thamudische Schrift.*

Mit dem Namen Thamudisch bezeichnet man nach dem Vorgang von Ch. Huber und J. Euting eine Art von Inschriften oder Graffiti, die sich in großer Zahl an meist abgelegenen Felswänden des Ḥiǵāz und des unteren Neǵd finden. Da aber die dieser Benennung zugrunde liegende Annahme, es handele sich bei ihnen um Schriftdenkmäler des nordarabischen Volkes Thamud, durch ihren Inhalt in keiner Weise bestätigt wird, so wäre es besser, sie mit Halévy einfach als *protoarabisch* zu bezeichnen. Die besonders von E. Littmann und M. Lidzbarski ver-

tretene Meinung vom *Memorial*charakter dieser Inschriftenart kann ich nicht teilen; ich sehe in ihnen Bezeugungen religiöser Gesinnung, angebracht an Stellen, die den alten Arabern als Stätten der Emanation von Göttern heilig waren. Ihr meist formelhafter Inhalt bietet nur wenige Anhaltspunkte zu ihrer Datierung; man geht aber wohl nicht fehl, wenn man viele von ihnen (besonders solche des Ḥiǵāz) für mindestens gleichalterig mit den dedanitischen und liḥjanischen Inschriften nimmt, ob auch andre jünger sind und eine (Euting 772) sogar dem 3. Jahrhundert n. Chr. entstammt.

Das Alphabet der thamudischen Inschriften enthält gleich dem liḥjanischen 27 Konsonanten. Für mehrere von ihnen sind doppelte Zeichen im Gebrauch. Wie dieses, so mutet uns seltsam an, daß die Schriftrichtung der thamudischen Texte nicht nur horizontal-linksläufig und horizontal-rechtsläufig sein kann, sondern oft auch vertikal von oben nach unten läuft; auch eine zwischen beiden die Mitte haltende bogige kommt vor. Ein Worttrenner ist nicht vorhanden; in seltenen Fällen bezeichnet ein Punkt das Ende eines größeren Satzteiles. Aus all diesem darf aber nicht auf Nachlässigkeit in der Textausführung geschlossen werden; vielmehr ist die Schreibung wohlgeregelt und keineswegs ganz kunstlos.

Die Entzifferung der thamudischen Schrift leitete, gestützt auf seine Lesung der ṣafatenischen Buchstaben, J. Halévy ein; Verbesserungen und Ergänzungen seines Alphabets lieferten E. Littmann und J. J. Hess, welch letzterer zuerst auf die Verschiedenheit mehrerer Buchstaben je nach ihrem Gebrauch in horizontalen und vertikalen Zeilen aufmerksam gemacht hat. Gewisse eigenartige Buchstabenformen in Texten des Ḥiǵāz, die die P.P. Jaussen und Savignac im Jahr 1909 bis 1910 kopiert haben, wurden für mich Veranlassung, zwischen zwei thamudischen Alphabeten zu unterscheiden, einem älteren, das sich nur im Ḥiǵāz findet, und einem jüngeren, das außer im Ḥiǵāz auch im Neǵd geschrieben worden ist. Tafel 3 bringt unter E beide Alphabete in Nebeneinanderstellung.

5. *Die ṣafatenische Schrift.*

Die ṣafatenische (oder ṣafaītische) Schrift ist benannt nach der östlich vom Ḥaurangebirge gelegenen Ṣafā, einer Gruppe von ausgebrannten Kratern, um welche herum die mit Lavablöcken übersäte Ḥarra mit der fruchtbaren Ruḥba in ihrer Mitte sich erstreckt. Auf den Blöcken dieser Ḥarra und jenen der südlich vom Ḥauran gelegenen Ḥarra er-Raǵil stehen Tausende von Graffiti in der eigenartigen ṣafatenischen Schrift. Die ältesten reichen in die letzte Zeit der Nabatäer (2. Jahrhundert n. Chr.) zurück; die jüngsten paaren sich schon mit kufischen, was die Nähe des Islams anzeigt. Das ṣafatenische Alphabet enthält die 28 Konsonanten des klassisch-arabischen. Der ṣafatenische Schreiber schrieb je nach Belieben linksläufig, rechtsläufig, in vertikaler, bogiger oder spiraliger Richtung ohne Verwendung von Worttrennern. Die Entzifferung der ṣafatenischen Schriftzeichen ist besonders das Verdienst J. Halévys, dessen Resultate durch Fr. Prätorius und E. Littmann Verbesserungen und Ergänzungen erfuhren. Bei genauerem Studium der Schrift ergab sich mir die Unterscheidung zwischen einem älteren, vielfach an das Neuthamudische erinnernden Alphabet, das gedrungene Buchstabenformen zeigt, und einem jüngeren mit langschaftigen, eng aneinandergedrängten Buchstaben. Man darf die ṣafatenische Schriftführung wohl als kunstlos, nicht aber als stillos bezeichnen.

Auf Tafel 3 sind unter F die thamudisch-ṣafate-

nische und die spätersafatenische Schrift vereinigt.

Bis hierhin haben wir das Wesen der einzelnen südsemitischen Schriftarten betrachtet. Jetzt stehen wir vor der Frage nach dem Verhältnis dieser untereinander und zu der nordsemitischen Schrift. Dabei kann unberücksichtigt bleiben, was Lidzbarski, Prätorius, Dussaud und andre an Antworten darauf gegeben haben; denn diese erfolgten vor dem Eintritt einer epigraphischen Entdeckung, die eine Wendung in den Anschauungen vom Werdegange der semitischen Schrift brachte, nämlich der der altsinaitischen Buchstabenschrift, deren Denkmäler Flinders Petrie auf dem Sinai-Plateau Serābiṭ el-Ḫādem 1904/05 gefunden, deren Wesen aber Alan H. Gardiner 1916 erschlossen hat. Nachdem auf Gardiners Spur K. Sethe, R. Eisler und schließlich auch der Schreiber dieser Zeilen die Bestimmung der Sinaischriftzeichen fortgesetzt haben, und durch die neuesten Funde einer von den Universitäten Harvard und Washington ausgerüsteten und 1930 ausgeführten Sinai-Expedition alle meine Feststellungen über ihre Zahl und ihre Lautwerte glänzend bestätigt sind, kann keine Untersuchung über die Entstehungsgeschichte der semitischen Schrift mehr an der Sinaischrift vorübergehen. Dabei ist nicht nur zu berücksichtigen, daß sie, wie die nordsemitische Schrift, 22 Konsonantlaute ausdrückt, sondern auch, daß dieses durch 26 Zeichen geschieht und somit mit vier doppelt bezeichneten Lauten zu rechnen ist, weiter, daß in starkem Gegensatz zur nordsemitischen Schreibgewohnheit die sinaitische Schreibrichtung links- und rechtsläufig horizontal, vertikal und sogar bogig sein kann. Ohne klaren Überblick über diese Eigentümlichkeiten der Sinaischrift hatte K. Sethe 1917 sie als das „missing link" zwischen der Hieroglyphenschrift und dem phönizischen Alphabet bezeichnet, von dem die südsemitische Schrift einen Ableger darstelle. Letztere Meinung ist nun schon dadurch hinfällig geworden, daß M. Lidzbarski, von dem sie eigentlich stammt, sie 1924 in aller Form zurückgenommen hat[1]; gegen die erstere habe ich in meinem Buche „Die altsinaitischen Buchstabeninschriften" (S. 22) eingewandt, daß bei genauerer Buchstabenvergleichung nur etwa 13 phönizische Buchstaben Verwandtschaft mit sinaitischen zeigen und es deshalb unabweislich sei, an die Mitwirkung einer uns noch dunkeln vorderorientalischen Schrift bei der Bildung der phönizischen zu denken[2].

Beleuchtet der Sinaifund nur Einzelheiten der Entstehung der nordsemitischen Schrift, so fällt von ihm aus helles Licht auf eine der oben skizzierten südsemitischen Schriftarten, nämlich auf das *Altthamudische*. In meiner Schrift „Die Lösung des Sinaischriftproblems: Die altthamudische Schrift" glaube ich den Beweis erbracht zu haben für eine so enge Abhängigkeit dieser Schrift in allen ihren wesentlichen Einzelheiten von der Sinaischrift, daß man annehmen muß, letztere sei sehr früh mit kleinen Veränderungen zur Schrift Midians geworden, und diese oder ein Kind dieser läge uns in der altthamudischen vor. Ein Blick auf G von Tafel 4 kann hiervon überzeugen.

In dieser Tabelle fehlen sechs Zeichen der altthamudischen Schrift, die zur Wiedergabe der Laute ġ (Ġain), ḏ (Ḏāl), ṯ (Ṯā), ḫ (Ḫā), ḍ (Ḍād) und ś (Śīn) dienen. In dem Sinaialphabet sind direkte Vorbilder für sie nicht vorhanden; nichtsdestoweniger stehen sie in Verbindung mit ihm. Das vermutlich arabische Idiom Midians, auf welches die Sinaischrift angewendet wurde, enthielt mehr Konsonantlaute,

[1] Vgl. Nachrichten der Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. 1924, S. 47.

[2] Inzwischen sind durch Inschriftenfunde in und bei Gebal zwei bisher unbekannte alte Buchstabenschriften ans Licht getreten.

A.

h	𐩠	ʾ	𐩱
l	𐩡	k	𐩫
ḥ	𐩢	w	𐩥
m	𐩣	c	𐩲
š	𐩦	z	𐩸
r	𐩧	j	𐩺
s	𐩪	d	𐩵
ḳ	𐩤	g	𐩴
s	𐩨	ṭ	𐩷
t	𐩩	ṣ	𐩮
ḫ	𐩭	ḍ	𐩳
n	𐩬	f	𐩰

B.

Lautwert	Kons. + ä	Kons. + ū	Kons. + ī	Kons. + ā	Kons. + ē	Kons. + ĕ oder vokallos	Kons. + ō
h	ሀ	ሁ	ሂ	ሃ	ሄ	ህ	ሆ
l	ለ	ሉ	ሊ	ላ	ሌ	ል	ሎ
ḥ	ሐ	ሑ	ሒ	ሓ	ሔ	ሕ	ሖ
m	መ	ሙ	ሚ	ማ	ሜ	ም	ሞ
š	ሠ	ሡ	ሢ	ሣ	ሤ	ሥ	ሦ
r	ረ	ሩ	ሪ	ራ	ሬ	ር	ሮ
s	ሰ	ሱ	ሲ	ሳ	ሴ	ስ	ሶ
ḳ	ቀ	ቁ	ቂ	ቃ	ቄ	ቅ	ቆ
b	በ	ቡ	ቢ	ባ	ቤ	ብ	ቦ
t	ተ	ቱ	ቲ	ታ	ቴ	ት	ቶ
ḫ	ኀ	ኁ	ኂ	ኃ	ኄ	ኅ	ኆ
n	ነ	ኑ	ኒ	ና	ኔ	ን	ኖ
ʾ	አ	ኡ	ኢ	ኣ	ኤ	እ	ኦ
k	ከ	ኩ	ኪ	ካ	ኬ	ክ	ኮ
w	ወ	ዉ	ዊ	ዋ	ዌ	ው	ዎ
ʿ	ዐ	ዑ	ዒ	ዓ	ዔ	ዕ	ዖ
z	ዘ	ዙ	ዚ	ዛ	ዜ	ዝ	ዞ
j	የ	ዩ	ዪ	ያ	ዬ	ይ	ዮ
d	ደ	ዱ	ዲ	ዳ	ዴ	ድ	ዶ
g	ገ	ጉ	ጊ	ጋ	ጌ	ግ	ጎ
ṭ	ጠ	ጡ	ጢ	ጣ	ጤ	ጥ	ጦ
p̣	ጰ	ጱ	ጲ	ጳ	ጴ	ጵ	ጶ
ṣ	ጸ	ጹ	ጺ	ጻ	ጼ	ጽ	ጾ
ḍ	ፀ	ፁ	ፂ	ፃ	ፄ	ፅ	ፆ
f	ፈ	ፉ	ፊ	ፋ	ፌ	ፍ	ፎ
p	ፐ	ፑ	ፒ	ፓ	ፔ	ፕ	ፖ

Tafel 1.

C.

ʾ				s
b				c
g				f
d				ṣ
h				ḳ
w				r
z				š
ḥ				t
ṭ				ġ
j				ḏ
k				ṯ
l				ḫ
m				ḍ
n				ś
				ẓ

D.

	Dedan.	Liḥjan		Dedan.	Liḥjan
ʾ			s		
b			c		
g		?	f		
d			ṣ		
h			ḳ		
w			r		
z			š		
ḥ			t		
ṭ			ġ		
j			ḏ		
k			ṯ		
l			ḫ		
m			ḍ		
n					

Tafel 2.

E.

	Altthamudisch	Neuthamudisch
ʾ		
b		
g		
d		
h		
w		
z		
ḥ		
ṭ		
j		
k		
l		
m		
n		
s	später = ś	ersetzt durch ś
c		
f		
ṣ		
ḳ		
r		
š		
t		
ġ		
ḏ		
ṯ		
ḫ		
ḍ		
ś		

F.

	Thamud-Ṣafaten	Ṣafatenisch
ʾ		
b		
g		
d		
h		
w		
z		
ḥ		
ṭ		
j		
k		
l		
m		
n		
s		
c		
f		
ṣ		
ḳ		
r		
š		
t		
ġ		
ḏ		
ṯ		
ḫ		
ḍ		
ẓ	?	

Tafel 3.

G.

Sinaitisch — Altthamudisch

ʾ
b
g
d
h
w
z
ḥ
ṭ
j
k
l
m
n
s
ʿ
f(p)
ṣ
ḳ
r
š
t

H.

Sinait. — Altthamud. — Neuthamud. — Süd-arab.

g ġ
d ḏ
t ṯ
ḥ ḫ
ṣ ḍ
š s
ẓ

I.

als das Hebräische der Sinaitexte besaß, oder vielleicht als der Schöpfer der Sinaischrift schriftlich wiederzugeben für angebracht hielt. Diese noch unbezeichnet gebliebenen Laute zu bezeichnen, hielt man in Midian für nötig, wollte dabei aber nicht die Fühlung mit dem Sinaialphabet verlieren. Das führte nun dazu, fünf dieser Laute (ġ, ḏ, ṯ, ḫ, ḍ) durch Doppelschreibung und einen (ś) durch Halbierung von Sinaibuchstaben auszudrücken. Dieses geschah auf Grund einer durchaus einleuchtenden Überlegung bezüglich der zu bezeichnenden Laute. Man erkannte in ġ, ḏ, ṯ nächste Verwandte von g, d und t, die sich von diesen vor allem durch längere Dauer, wie sie Reibelauten gegenüber Explosivlauten eigen ist, unterschieden; dasselbe wird man bei ḍ gegenüber ṣ konstatiert haben, indem altes ḍ wohl spirantisch in der Art von klassisch-arabisch ẓ, altes ṣ aber als Affrikata ṭs ausgesprochen wurde. Was lag nun näher, als ġ, ḏ, ṯ, ḍ durch doppeltes g, d, t, ṣ auszudrücken? In ḥ erkannte man einen Verwandten von ḫ, dem aber größere Tonfülle eigen war: ein Grund, ḫ mit doppeltem ḥ zu schreiben. Umgekehrt verfuhr man bei Schaffung eines Zeichens für ś: indem man in ś einen schallärmeren Verwandten von š (sch), sah, drückte man es in der Schrift durch das halbierte š-Zeichen aus. Solchen Ursprung geben die Zeichen für ġ, ḏ, ṯ, ḫ, ḍ und ś in der altthamudischen Schrift noch deutlich zu erkennen, besonders wenn man mit dem erwähnten Begriff der Doppelschreibung den der Verschmelzung zu *einem* Zeichen verbindet; vgl. H auf Tafel 4.

Nimmt man zu dieser weitgehenden Ähnlichkeit der altthamudischen Buchstabenformen mit den sinaitischen noch hinzu, daß auch alle Freiheiten der sinaitischen Schreibrichtung sich im Altthamudischen wiederfinden, so wird man die nahe Zusammengehörigkeit der altthamudischen Schrift mit der sinaitischen kaum mehr bezweifeln können. Nur könnte der Einwand gemacht werden, daß eine zeitliche Berührung des Altthamudischen mit dem Sinaitischen oder dessen hypothetisch anzusetzenden midianitischen Übergangsform, die man etwa in das 13. Jahrhundert v. Chr. zu setzen hätte, schwer denkbar wäre. Hiergegen habe ich schon in meiner Schrift „Lösung des Sinaischriftproblems usw.“ (Seite 22 bis 24) Stellung genommen. Von meinen Gründen für ein bis vor 1000 v. Chr. reichendes altthamudisches Schrifttum will ich nur einen wiederholen. Das Altthamudische ist überreich an religiösen Formeln: bis diese sich entwickelt haben und so fest geworden sind, daß sie an allen Inschriftenstätten fast stereotyp wiederkehren, muß eine lange Schreibübung vorhergegangen sein, die aus den beim altsemitischen Kultus üblichen Redewendungen das für einen schriftlichen Verkehr mit den Göttern Passende für sich auswählte.

Besonderes Gewicht messe ich aber jetzt folgender Erwägung bei. Die ältesten südarabischen Inschriften reichen – wie oben schon bemerkt ist – etwa bis ins 12. Jahrhundert v. Chr.; zu ihnen gehören solche aus der minäischen Handelskolonie Muṣrān-Dedan mit der Erwähnung der Könige Wahab'il Waḳiḥ und Abikarib Iaṯiʿ. Die Schrift dieser und weiter aller späteren südarabischen Inschriften ist zweifellos mit der altthamudischen nahe verwandt. Die bisher ungelöste Frage, welche von beiden für die ältere zu nehmen ist, läßt sich mit Hilfe der sechs Zusatzbuchstaben[1] mit Sicherheit beantworten. Diese knüpfen in ihren altthamudischen Formen unmittelbar an sinaitische Buchstaben an; ihre ältesten südarabischen Formen aber erklären sich nicht aus sinaitischen, sondern aus altthamudischen durch Weiter-

[1] Ein siebenter (ẓ), den das Thamudische nicht kennt, hat sich das Südarabische wohl von seinem ṣ aus gebildet.

entwicklung oder Umstilisierung. Somit muß die südarabische Schrift ihre eigentümliche Prägung erhalten haben, als es schon eine altthamudische gab. Weiter muß das dort geschehen sein, wo letztere verbreitet war, also im Ḥiǵāz. Was liegt nun näher, als Muṣrān-Dedan, das heutige el-Ölā, für den Platz zu halten, von wo aus Südaraber den Anstoß zur Formung einer verschönten und in der Schreibrichtung vereinfachten thamudischen Schrift bekamen? Aber ebensogut könnten es die Leute von Dedan selbst gewesen sein, die für ihren eigenen Gebrauch den südarabischen Schrifttypus geschaffen hätten. Dafür spricht der Umstand, daß „südarabische" Inschriften auch in Ḳowaiṭ an der Nordwestecke des Persischen Meerbusens, weiter in den südbabylonischen Städten Ur und Erech aufgefunden sind. Die Sprache dieser Inschriften enthält nordarabische Elemente, so das Wort wagr „(Grab-) Steinhaufen", und Eigennamen, wie sie sonst in südarabischen Inschriften nicht vorkommen. Da von Handelsbeziehungen der Südaraber nach Nordostarabien und Südbabylonien nichts bekannt ist, wenn sie aber dorthin gekommen wären, solches nur von Nordarabien aus hätte geschehen können, so muß nach einem bedeutenden nordarabischen Platze gesucht werden, von wo auf dem Wege des Handels die „südarabische" Schrift nach den erwähnten Gegenden gebracht sein könnte, und zu einem solchen würde sich nun Dedan besonders eignen. Was zwingt ferner, die Hunderte von „südarabischen" Felsgraffiti bei el-Ölā (= Dedan) ausschließlich Südarabern zuzuschreiben, da doch in ihnen Sippennamen wie Ammirataʿ und Jaʿfan vorkommen, die auch noch in liḥjanischen Inschriften auftreten?

Nehmen wir an, der südarabische Schrifttypus habe sich aus dem Altthamudischen in Muṣrān-Dedan entwickelt – einerlei, ob unter dedanitischen oder minäischen Händen –, so brauchen wir die Schöpfer der liḥjanischen Schrift und ihrer dedanitischen Vorstufe nicht als im Banne von Südarabien stehend zu nehmen, sondern als solche, die eine lokale Schrifttradition im Geiste einer neueren Zeit umgemodelt hätten. Da die neuen Stadtherren von außen eingewanderte Araber waren, werden sie in Fühlung mit der thamudischen Schrift gestanden haben; als sie gegen diese die Stadtschrift eintauschten, gaben sie dieser in gewissen Buchstabenformen thamudische Färbung, und auch ihre gelegentliche Anwendung von rechtsläufiger Schreibrichtung mag vom Thamudischen aus beeinflußt worden sein. Das Vordringen der Nabatäer in den Ḥiǵāz brachte die liḥjanische Herrschaft in Dedan zu Falle; schon vorher aber wird die liḥjanische Schrift der nabatäischen, aus nordsemitischer Wurzel erwachsenen erlegen sein, da der vielleicht letzte liḥjanische König Masʿud gemäß den Inschriften Jaussen-Savignac Nr. 334, 335, 337 sich schon der altnabatäischen Schrift bedient hat.

Wie die thamudische Schrift sich im Ḥiǵāz neben der südarabischen, dedanitischen und liḥjanischen erhielt, so blühte sie auch weiter neben der nabatäischen und gelangte außerdem noch in modernerer Form als Neuthamudisch zu großer Verbreitung im unteren Neǵd. Ob sie bis zum oberen Neǵd vorgedrungen ist, entzieht sich noch unserer Kenntnis; dagegen wissen wir von ihrem Vordringen von Ḥajil durch das Wadi Sirḥān bis zum Ḥaurangebirge, in dessen südlichen und östlichen Randgebieten aus ihr sich allmählich die ṣafatenische Schrift entwickelte, die schließlich ebenfalls von der nabatäischen Schrift in ihrer kufischen Abzweigung abgelöst wurde.

Die Wirkung des Thamudischen auf die südsemitische Schriftentwicklung hat sich aber nicht nur auf die arabische Halbinsel beschränkt, sondern machte

sich auch in Abessinien bemerkbar. Wirtschaftliche und religiöse Einflüsse, die das Sabäerreich auf dieses Land schon längere Zeit vor dem Beginn unserer Zeitrechnung ausgeübt hat, hatten das Auftreten von südarabischer Schrift in einzelnen Gegenden Abessiniens zur Folge. Da nun auch die aksumitischen Königsinschriften zum Teil in dieser Schrift geschrieben sind, so war man bisher der Meinung, die altäthiopische Schrift, die unter König Ezānā die südarabische in Abessinien verdrängte, sei unter Zugrundelegung von dieser entstanden. Man hielt es für rein zufälliges, daß dabei die Zeichen für m, š, d und t aus stehenden zu liegenden geworden wären, daß man das für ḥ auf den Kopf gestellt, das für f aus einem Rhombus zu einem offenen Winkel mit Innenspeiche gemacht, das für ṭ unten geöffnet hätte. Für die Rechtsläufigkeit der neuen Schrift nahm man griechische Vorbilder an. Eine viel natürlichere Erklärung dieser starken Abweichungen von der sabäischen Schrift ergibt sich aber, wenn man beachtet, daß außer dieser auch die thamudische Schrift den Weg nach Abessinien gefunden hatte, und zwar wohl über Oberägypten, wo sich – wie im Wadi Gudami – thamudische Inschriften[1] und weiter – wie im Wadi Ḥammamāt – äthiopische in sabäischer Schrift[2] nachweisen lassen. Denkmäler thamudischer, nicht aber sabäischer Schrift sind nun auch die von E. Littmann im abessinischen Dorfe Toconda kopierten Nrn. 36 und 38[3], deren letztere (s. Tafel 4 I)

[1] Vgl. F. W. Green, Notes on some inscriptions in the Etbai District II (Proc. of the Soc. of Bibl. Archaeol., Bd. 31, Tafel LI, LII).

[2] Vgl. Golenischeff, Wadi Hammamat (Schriften der Orient. Abteilg. d. Archäol. Ges. Petersburg, Bd. 2, Tafel I).

[3] In „Deutsche Aksum-Expedition", Bd. IV, S. 63 f.

bei neuthamudischer Schrift äthiopische Sprachform[1] aufweist. In dieser thamudischen Schrift ist nun alles Wesentliche zu Hause, was die altäthiopische Schrift von der sabäischen unterscheidet, abgesehen vom Worttrenner; so scheint mir die Schriftreform König Ezānās darin bestanden zu haben, auf Grundlage des vorher nur zu flüchtigen Graffiti in Abessinien verwandten Thamudisch eine für Königsinschriften passende Monumentalschrift zu schaffen. Von welcher Seite die später damit verbundene Vokalschreibung stammt, bleibt ein Rätsel.

Das Ergebnis der vorstehenden Ausführungen über den Werdegang der südsemitischen Schrift fasse ich kurz dahin zusammen, daß die sinaitische, vom Ägyptischen abgeleitete Buchstabenschrift das Urbild der südsemitischen Schrift ist. Im Bereich dieser stellt das Altthamudische ihr treuestes Abbild dar. Vom Altthamudischen aus haben sich unter Beibehaltung seiner wesentlichen Züge durch kleinere Umstilisierungen das Neuthamudische und das Ṣafatenische entwickelt; aber auch im Südarabischen lebt das Thamudische nach, allerdings in künstlerischer Formveredlung, die auf dem Boden von Dedan vorgenommen sein wird. Als eine Art Rückbildung von ihm zum Thamudischen kann das Liḥjanische gelten. Endlich erwuchs dem Neuthamudischen in der altäthiopischen Schrift ein später Seitentrieb, dem die Anwendung eines aus äthiopischem Geist geborenen Kunstempfindens ein neues Gesicht gab.

[1] Zu lesen: lḥwt hlw bt bḏj rws ‚Für Ḥwt. Er verweilte, übernachtete hier ...'.

DIE MINOISCHEN SCHRIFTZEICHEN

VON KONRAD WEICHBERGER-OTTERSBERG B. BREMEN

Bei dem Rieseneinfluß, den die griechische Kultur auf unsere genommen hat, ist es von besonderer Bedeutung, sich über die Grundlagen jener klar zu werden, falls uns daran liegt, unser eigenes Wesen zu erfassen.

Da die Griechen selbst als die Wurzeln ihres völkischen Seins, als das, was sie erst zu Griechen machte, die Strebungen der Heroen- und Olympierzeit, insbesondere das Wirken eines Zeus, wer er immer gewesen sein mag, eines Herakles, Jason, Minos Rhadamanthys, Theseus empfanden, dürfte man erwarten, daß die Inschriften dieser ganz frühen Zeit, vereinzelte aus Troja seit Schliemann, massenhaft gefundene aus Kreta seit Evans und Halbherr, sofort im Brennpunkt der klassischen Studien gestanden hätten.

Daß dies nicht eintrat, kommt teils auf Rechnung einer gewissen Verlegenheit, die immer bei unvermuteten Konfrontierungen mit dem großen Unbekannten entsteht, da man nie weiß, ob er nicht allerhand auch unerwünschte Überraschungen bringt, teils ist es Schuld der Veröffentlicher der Funde, die, wie mir scheint, die Auswahl so trafen, daß für die Entzifferung der Schrift nicht allzuviel damit anzufangen war. Viel zu wenig Material erschien, zum Beispiel in den Scripta Minoa 1 von Evans, durch viel zu viel Betrachtungen überwuchert.

Hätten wir fünfmal so viel Texte, darunter sehr viele von derselben Hand, besonders ein paar ganze zusammengehörige Serien von Tafeln im linearen Stil vorliegen, so wäre die kretisch-minoische Linearschrift seit 30 Jahren entziffert.

So steht man bei jedem neuen Blättchen vor einer neuen Schreiberindividualität, in die sich zu vertiefen die Kürze des Textes nicht Stoff bietet.

Das Problem zu lösen suchten *Sundwall* (1920 und folgende Jahre), *Burrage* (Harvard Studies of classical philology 1921; Journal of Hellenic Studies 14 und 17), *Stawell* (American Journal of Archeology 1924), *Blaufuß* Kaphthor, Nürnberg 1928), *Axel W. Persson* (Schrift und Sprache in Alt-Kreta, Uppsala 1930), jeder mit guten Ansätzen; das elementare Gefühl, »das muß stimmen«, hat man indes nur selten; das Gefühl, »es könnte auch ebensogut anders heißen«, wird man nicht los; die Erwartung, die kenntlichen Namen Minos, Rhadamanthys Talos, Daidalos, Labyrinthos zu verneh-

men, die uns bekannten Beziehungen kretischer Heroen und Heroinen zueinander herausklingen zu hören, wird zu selten erfüllt; so bei Blaufuß, der seine Untersuchungen in nicht gerechtfertigter Weise vorwiegend auf semitische Sprache einstellt und von den berühmten kretischen Namen kaum einen einzigen in seinen vielen Entzifferungen bietet, so bei Persson, der zwar über die kleinasiatischen Zusammenhänge der kretischen Sprache wesentliches beachtet, aber zu wenig Inschriften deutet, so daß man seine Lesungen nicht an genügendem Material kontrollieren kann; und wenn er die bekannte kreisförmige *Becher*-Inschrift wiedergibt als »kotipu | kuse | talati pau | naxeve *veuna* paa *kupo* kome« | und feststellt, daß er das Wort *Wein* und das Wort *Becher* bringt, so ist, wenn die sonst unverständliche Sprache seines Satzes eteokretisch sein soll, zu entgegnen, daß Wein eteokretisch i b ē n a und nicht v e u n a hieß; und Schale nicht k u p o, sondern a g d y s.

Immerhin scheinen mir diese redlichen Bemühungen, zunächst den Wert der einzelnen kretischen Zeichen einmal festzustellen, sachdienlicher, als daß man etwa, wie Wirth, aus der Ähnlichkeit einzelner Zeichen, die man nicht versteht, mit Zeichen aus den Alphabeten anderer Völker alle möglichen Schlüsse zieht.

Das wesentliche Handwerkszeug des Entzifferers kretischer Inschriften sind:

1. Die drei eteo-kretischen Inschriften in griechischen Lettern (Annual of the britisch school of Athens Band 8, 132; 125; Band 10, 115).

2. Die gesammelten Reden der kretischen Heroen. Ich habe sie aus der ganzen antiken Literatur zusammengestellt und glaube, daß ihre Herausgabe die Tatsache zeigen wird, daß hier Jahrhunderte vor dem offiziellen Beginn unserer griechischen Literaturgeschichten authentische Äußerungen der Helden vorliegen, von einer Größe des Gedankens und einer Großartigkeit der Form, an die die Anakreons, Pindare und wie sie heißen, auch nicht von ferne heranreichen. Die Stammbäume.

3. Die erhaltenen Worte der altkretischen Sprachen aus Suidas, Hesychios, den Fragmenten des Aischylos, den Hieroglyphen, dem Ziegenzauber, dem Gortyner Stadtrecht; Strabon, Stephanos, Euripides, Kuretenhymnos.

4. Eine Sammlung aller Eigennamen kretischer Personen und Orte aus Pape-Benselers Wörterbuch griechischer Eigennamen und neueren Quellen.

5. Genaueste Kenntnis der altlykischen und karischen Inschriften und Vokabulare, da die enge Verwandtschaft der Kreter mit den lykischen Fürsten von so gut unterrichteten Forschern wie Herodotos und Diodoros bestimmt versichert wird.

6. Die kyprischen, semitischen, lykischen, sumerischen, skythischen, ägyptischen Schriftzeichen.

Eine gut gearbeitete Stammtafel gibt Diodoros. (Siehe nächste Seite.)

Ich lasse jetzt das von mir zusammengestellte kretische Vokabular, mit dem wenigen, was von dem festländisch-kleinasiatischen Wortschatz der Bedeutung nach einigermaßen sichergestellt ist, folgen. Die sehr eingehenden lexikalischen Vergleichungen, die ich seit 20 Jahren betreibe, weisen fast durchweg nach dem Nordosten, besonders zu den Avaren des Kaukasos, den antiken *Iberern*.

Da in Kreta die Dichter *Ibrioi* hießen, sind diese Beziehungen besonders beachtenswert, ebenso die zu dem heutigen Kaukasosstamm *Karata*, in dem ich die von Asterios Diktaios, Sohn Minos II., beim Indienzuge des Dionysos nach dem Kaukasos geführte *kretische* Kolonie sehe, über die Nonnos berichtet. Ich gebe die Kaukasos-Worte nach

Deukalion I.
- *Hellen*
  - *Doros*
    - *Tektaphos, Tektamos* + *Krethe* — erobert Kreta mit Dorern, Achaiern, Pelasgern
      - *Kretheus*, König von Kreta
      - *Asterion* + *Europe*
        - *Sarpedon I.* geht nach Lykien
        - *Bradamanthys* geht nach Indien
        - *Minos I.* + *Itone*
          - *Lyktios*
          - *Korybas*
          - *Lykastos* + *Ida*
            - *Minos II.* + *Pasiphae*
              - *Deukalion II.*
                - *Idomeneus* kämpft vor Troja
              - *Molos*
                - *Meriones*
              - *Katreus*
              - (*Asterios Minotauros*)
              - *Asterios Diktaios* führt kretische Kolonie zum Kaukasos
              - *Ariadne* (*Aridela*)
                - *Oinopion*
              - *Akakallis*
                - *Kydōn*
              - *Androgeos*
              - *Aktios*
              - *Phaidra* heiratet Theseus

R. v. Erckert, Sprachen des kaukasischen Stammes, Wien 1895; Schiefner, Awarische Studien, Mémoires de l'Academie Pétersbourg 1872; v. Klaproth, Kaukasische Sprachen, Halle 1814, dieser ist besonders wichtig, weil er noch unverwittertere Wortformen hörte.

Meine Zusammenstellungen der altkretischen Worte mit denen anderer Sprachen wollen zunächst nur auf Anklänge hinweisen, nicht stets Zusammengehörigkeit behaupten.

Die Reichhaltigkeit des nun folgenden »Sprachführers« wird wohl die verbreitete Annahme zerstreuen, als ob wir vom Kretischen minoischer Zeit nur dürftige Reste hätten.

CC

200 WORTE ALTKRETISCH

I. Personen.

pyrgitai, Kreter
kartemnides, Gortyner
iettas, Väter?
  tatarisch, kaukasisch usw. atta
agelastoys, junge Männer
5 **apagelos, junge Männer unter 17 Jahren**
  kaukasisch rekleto
  skythisch abakes, Mann
balikiōtēs, junger Genosse
kleinon, geraubter Lieblingsknabe
marna, Jungfrau
  altpreußisch merga
malkenis, Jungfrau
10 **kottána, Jungfrau**
  jakutisch chotuna, Frau
  tatarisch chatun, Frau
  ungarisch hajaden, Jungfrau
kereysis, Witwenschaft
  karata gurulaj

kadestas, Verwandter
aphamiōtai, Bauern
bolise, Sklavin
15 mnoītes, Sklave
mnoīa, Sklavenstand
kaukasisch mona
kartēn, Sklave

II. Staat.

aithaleus, Regent
kosmoi, kasmioi Magistrate; preigistos, Ältester
avarisch rosjo, = eravtschi, Greis
ha neotas, politische Körperschaft, aus der die Richter (hoi hepta kat agoran) genommen wurden
5 andria, Männerspeisehaus
archillas, Oberhirt
ergatōnes, Grabwächter

III. Recht.

mnamon, Gesetzkenner
hoi hepta kat agoran, Richterkollegium
dikastas, Richter
maityr, Zeuge
5 anpansis, Adoption
andexamenos, bürgend
moikiōn, ehebrechend
apaton, Betrug
avarisch mats
tima, Wert
10 amergon, ausgelost
adamian, unrecht, töten
oiotans, schuldend
praddeththai, es werde einkassiert
autoregmon, für sich arbeitend
15 apatos, bußelos
proththa me endikon (früheres, nicht mehr rechtskräftig), Einführungsformel des Gortyner Gesetzes
sydyk, gerecht (semitisch)
eleytheros, dolos, woiketas, die drei Stände bei Strafbemessung
Baum, Hund, Schafbock, Gans, die Eidesformel des Rhadamanthys
20 pedion aletheias, Richtplatz

IV. Kampf.

startos, Heer
aithaleustartos, Fürstenheer
dromeys, kriegsmündig
dromos, Ringschule, waffenfähige Mannschaft
lykisch tern, Heer
5 helepoleis, Kriegswerkzeuge
kadmos, Speer, Schild, Helm (Wappen?)
ryston, Speer, Holz
karata roscha
sôndros, Bogenschütz?
talaidites, Wettkampf
10 balion, schnell
esthnisch walus
avarisch usw. pelka
tityron, psakon } = Schwert, Espada?

V. Götter.

Zeus, Talaios, Welchanos, Epistatērios, Hetaireios, Hekatombaios, Elaphros, Epirnytios, *Dan Tan*, Splagnotomos, Idaios, Koyros
Aphrodite, Aphordita, Antheia, Skotia, Kypris
Artemis, Britomartis, Diktynna, Laphria, Kydonias, Toxia, Rhokkeia, Limnas
Apollon, Terraios, Delphinios
Dionysos, Theodaisios, Zagreus

VI. Kult.

labrys, Beil (karisch)
avarisch tlabi, schlagen
kaukasisch, tatarisch tavar, Beil
labyr-inthos, Beilburg

1

ΟΝΑΑΕΣΙΕΜΕΤΕΠΙΜΙΤΣΦΑ
ΔΟΦΙΑΡΑLΑΟΡΑΙΣΟΙΙΝΑΙ
ΡΕΣΤΝΜΤΟΡΣΛΡΔΟΦΣΑΝΟ
ΣΑΤΟΙΣΣΤΕΦΕΣΙΑΜΥΝ
ΑΝΙΜΕΣΤΕΓΑLΥΝΓΥΤΑΤ
ΣΑΝΟ ΜΟΣΕΛΟΣ ΦΡΑΙΣΟΝΑ
ΤΣΑΑΔΟΦΤΕΝ
ΙΡΕΙΡΕΡΕΙΕΤ
ΝΤΙΡΑΝΟ
ΙΑΣΚΕΣ

2

[illegible]

3

ΞΟΝΝΥΜΙΓ
ΑΤΑΡΚΟΜΝ
ΦΡΗΔΗΣΔΕΑ
ΣΩΠΕΙΡΑΡΙ
ΝΤΑΣ·ΑΤΓΣΕΥ
ΝΝΑΣΙΡΟΥΚΛΕΣ
ΙΡΕΡΜΗΙΑΜΑΡΦ
ΞΙΡΕΡΦΙΝΣΔΑΝ
ΜΑΜΔΕΔΙΚΑΡΚ
ΡΙΣΡΑΙΡΑΡΙΦ
ΙΝ·ΝΕΙΚΑΡ·Ξ
ΤΑΡΙΔΟΗΙ
ΕΝΒΑ
ΝΑΣ

Die „eteokretischen" Inschriften.

Tafel 1.



Monumenta Minoa 1–5. (4a Topfhenkel aus Mykenai; die fünf andern Stücke Siegel von Kreta.)

Tafel 2.



M M. 6–9. (6: Becherinschrift, 7: Tontafel, 9: Siegel; aus Kreta. 8: Tonamphora aus Mykenai).

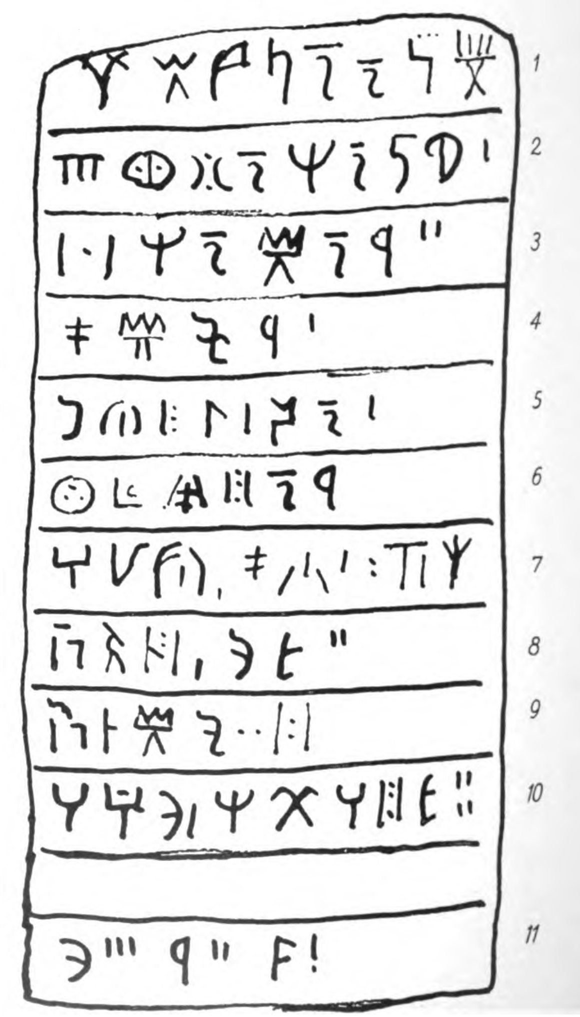
Tafel 3.

b

a

10

11

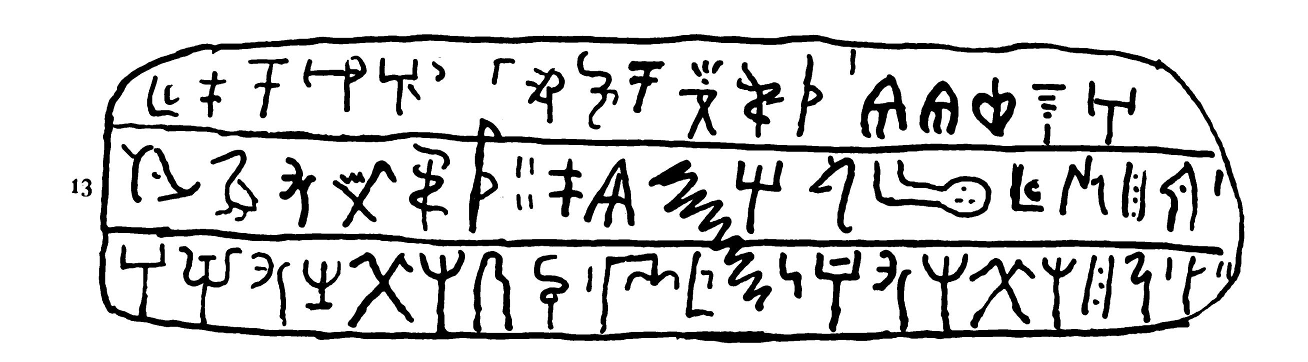


12

M. M. 10–12 (kret. Tontafeln).

Tafel 4.

13



14



(links ergänzt)

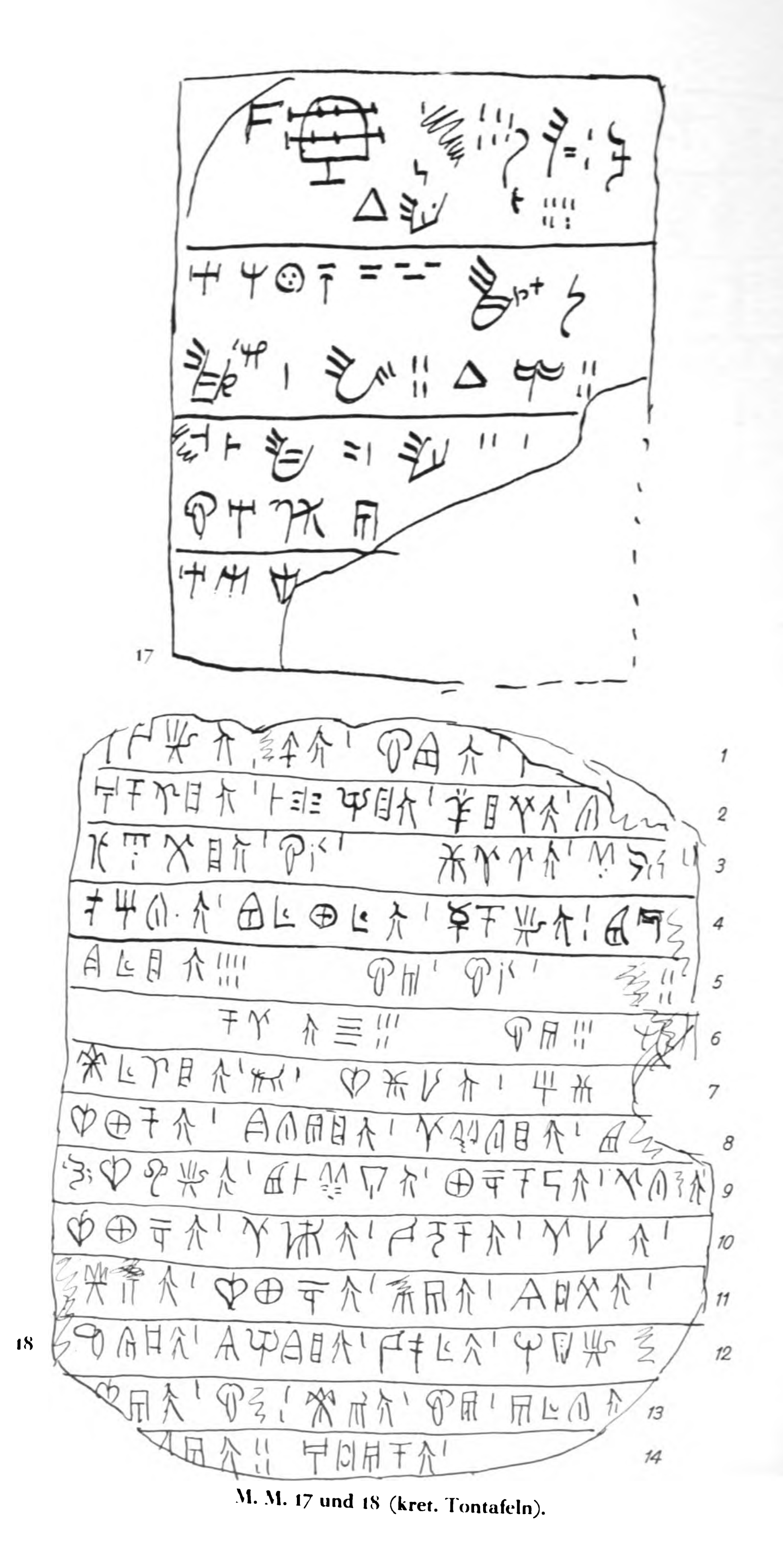
15



16

M. M. 13–16 (13 und 14 kret. Tontafeln, 15 Trankopferaltar aus der Dikte-Grotte, Kreta, 16 Inschrift in kleinem Weinbecher.

Tafel 5.



M. M. 17 und 18 (kret. Tontafeln).

Tafel 6.

A.

Kÿprische Silbenschrift

	a	e	i	o	ū
–					
w					
j					
p					
k					
t					
l					
m					
n					
r					
s					
z					
x					

B.

LYKISCH

a e b b β? g d i w

z ϑ j c q l m n m̃ ñ

ü p q r s t t

ã h k

ẽ

Skÿthisch nach Gessner–Faulmann

a b cz cs d e é f g gÿ h

i j k k final l lÿ m n nÿ o ö p

r r s sz t tÿ ū ü v

z czs ba be bi bo

Kyprische Silbenschrift und lykische sowie „hunnisch-skythische Buchstabenschrift.

Tafel 7.

A.

B.

Kretisch-pelasgische Schrift, Entzifferung Weichberger.

Tafel 8.

iakchos, Vorsteher der Mysterien
mystes, Priester
5 naeu, Tempel
alinon, dunkel, verborgen
thyka, Zufall
bakon, Fall, Spielbrett
proklopos, Kobold
10 aski kataski aisia liks traks tetraks, Zauberworte zum Ziegenhüten
sande kebuwaija mandragora, Trinkzauber gegen »asiatische Krankheit« um 1400 v. Chr. (= σπονδην εχοι Μινωταυρος?)
psylloi, Schlangenbeschwörer?

VII. Licht.

talōs (= Sonne?), Wächter des Minos
samojedisch tiel; germanisch sagil
albanisch diel
littauisch schaule
abelion, Sonne
kaukasisch malch; spartisch bela
pasiphae(-ssa), allen einleuchtend
enauro, morgens
5 diandēs, vorlängst
hamera, Tag
nytti, Nacht
lappa, Lampe?
melagchimos, schwarz
10 seipha, dunkel
avarisch betcab
kaukasisch sav(i), schwarz
miltoprepos, rot?
Dromēios, Monat
Xanthikos, 3. Monat
Thesmophorion, Oktober
15 Theodaisios, April
Rhabinthios, Juni
Thermodaios = Heraios, Monat

ellotia, Fest der Europa
avarisch halte-edschab = Fest
'inacheia, Fest »der weißen Göttin«
avarisch anchur, itniqu, Mondtag
khan, hell

VIII. Hof.

pastas, Besitzer
atabyrion, Pferch, Zaun
avarisch tschapar
boōnia, (Hof-)Tür
avarisch kono
lateinisch ianua
kamtschatkisch onnotsch
stega *Dach*, Haus
avarisch thoch
5 agelai, Knabenhäuser

IX. Flur.

Kreta = Kuretis Aeria Chthonia Idaia *Telchinia Doliche Aithalia* (Grundform 'thōlijchan?)
othryn, pl. aterea, Berg
kaukasisch schur
oia, Höhe
oaksos, steile Uferfelsen
5 kremnía, steinern (ist auch skyth.) = gortyn, hart
sōchos, Staub
kaman, Acker
kaukasisch gvana
iobas, Schilf
donaka, Rohr, Schilf
avarisch nutsi
10 achnyla, Nüsse
esthnisch päkkla
thrinia, Weinrebe
bēla, ibēna, Wein
ungarisch bor
karai, Feigenbaum
ialion, Kichererbse

15 anthryska, Anis
akakallis, Narzisse
aērsan, Tau
garsana, *Reisig*, ungarisch rosze, roszenia
kydōn, Quitte

X. Tier.

pok, Wolle
iettas, Wildbock, Widder?
karanō, Ziege, skythisch tarandos, polnisch ssarnjina, Reh
arkēla, Stachelschwein
5 marin, Schwein
kartēn, Kuh
kaukasisch kari, bhartsch, Kalb
brahui charas, Kuh!
klagos, Milch
tschuktsch.-korjük. liuchai
thoia, Zügel des Maultieres
tscherkessisch schu'e
kékēnas, Hasen
finnisch jänis, avarisch hankh, tatarisch ckujän
10 harpeton, Geier
kaukasisch schavardeni usw., Falke
kombe, Krähe, karata gondha
enorgeias, Brüten, Hecken
thapta, Fliege
kaukasisch thath, bodze usw.
hyron, Bienenschwarm
brahui: hilt
kaukasisch ari, pera, varu
15 breykos, Heuschrecke
kyprisch broykos
karorys, Schlange (Hydra)
kaukasisch gveri, bikori
avarisch boroch

laias, Schlangen
kaukasisch lahi, lechji, ghylagh!
delphin, Delphin
diban, Schlange

XI. Speise.

dampon, gedämpft
ipnodoman, Rösterin
thryptakon, Brot backen
erikas, Kuchen
5 gastrion (ōstrimas?), Gebäck
kaukasisch kaz, Brot
allátharon, salzig
agla-phore, hungere
kaukasisch ghabla
agdys, Napf; tscherkessisch aps
prokoon, Kanne
10 attaryma, *Getränk*

XII. Leib.

kyphē, kypheron, Kopf
avarisch biker, kaukasisch mikir
dōla, Ohren; avarisch hadálisa
kerans, Hände
akara, Knochen, Schenkel
kaukasisch kharab
zigeunerisch kokálos
ungarisch szar
5 balios, lahm
dōos, lebend
dēos, verstümmelt
amnesia, enatíe, Kindesnöte? (Eileithyia)

XIII. Kleid.

kleida, Schuh
thettalis, Schuhsohle
amyrton, Kleid
kaukasisch bordza, Hemd
andromeon, Hemd
5 amphenōtas, Hemd

phellonas, Kleider
rhakios, Fetzen
aphratias, eng
avarisch goaridab
kaukasisch viterad
ellōtis, Kranz der Europa beim Festzug, 20 Ellen lang

XIV. Kunst.

dáktylos, dáidalos, Künstler
finnisch taiteilija!
kauchoi, Kupfer
kaukasisch pach usw.
Daidaliden: Skyllis, Dipoinos
Korybanten, Telchinen, Daktylen (schwer voneinander zu trennende Reihen): Sokos; Prymneus, Mimas, Akmon, Damneus, Okythoos, Idaios, Melisseus; Spalaxos, Palaxos
Skelmis, Lykos, Damnameneus, Atabyrios, Simon, Nikon, Mylas; Halia
5 Skelmion ergon, altes Meisterwerk
akmōn, Steinambos
myle, Mühlstein
ibrios, ibiktēr, Waffentanz- und Kriegsliedersänger
amētoras, Kitharaspieler
10 koyrētikos, kretischer Versfuß
– ◡ ◡ ◡ oder – ◡ –
koyrētika, kretischer Schwerttanz
ialia, Stimme
Pyrrhichos (= ibrios?), kretischer Dichter
Thalētas (Thalēs), kretischer Dichter
15 Pyrrhichios, Versfuß ◡ ◡

XV. Empfindung.

droion, schön
kaukasisch tschihorob
kydōn, stattlich
brity, süß
altnordisch fridhr
kaukasisch vertsi, marzi
amyklis, süß
5 iarigmon, Freude
agkēthēs, unschädlich
askhelion, rauh, hart
ungarisch szilai
finnisch jülhä
kaynos, schlecht
bellion, unglücklich
esthnisch wilets
ungarisch bal

XVI. Zahl.

ioi, ens, mian, einem, eines, eine
hamakis, einmal
tungusisch ummukon = 1
dyon, zweier
diplei, zweimal
5 hēmina, Hälfte
trees, trins, 3
dyodeka wetia, 12 Jahre
wíkati, 20
ellōtis, 20 *Ellen*
10 weksēkonta, 60
tyi so, avarisch idschih
topazein, gleichen
plion, mehr
amitra, klein
kaukasisch patrajs
15 dorkana, genau; finnisch tarkka!
darkna, Drachme
kronos, Zeit

XVII. Tun.

agkyrittei, ihn *gereut*
asbesthe, vernichtet

ananēsai, abstellen
aropēsai, laufen
kaukasisch **garbenai, rhena**
5 lagasai, freigeben, loslassen
kreththai, tun
krekomen, wir tun
lēi, will
ēmēn, sein
10 oipei, er beschläft
apophlasai, schnarchen
elachia, wurde geschunden
amēlon, ungeschmeichelt
akey-, behüten
15 weip-, sagen
epeythēy, hergehen
lichaxai, werfen; kaukasisch **likvane**
ansaton, anfassen, haften
dittamenon, verneinend
kaukasisch **desch, adisch** usw. = *nein!*
avarisch **hedscha**
20 antallagēn, aufhören
finnisch **lakata**

XVIII. Partikeln usw.

tre, dich
win, sich
won, seinen
hopē, wo? avarisch **khib**
5 keruei, dort
chidai, gegen
itton, in
ademan, wenn; arabisch **zaman**
lyktos, leicht, hoch oben

XIX. Meer.

? ? ?
»ὁ κρὴς ἀγνοεῖ τὴν θάλατταν«

L

50 WORTE LYKISCH

mit Karisch, Pamphylisch, Kappadokisch, Mysisch (Kleinasiatisch)

Die mit * bezeichneten Übersetzungen und alle kaukasischen Gleichungen stammen von mir; zu hrppi erklärte sich Kalinka ausdrücklich, zu den meisten andern bedingt, zustimmend.

	Lykisch.	*Avarisch.*
	kupa, Grab	chob
	inta, Haus	qed (Wand)
	prnnawa, Haus	armi, Stall
	lada, Frau	thladi
5	tideími, Kind	thlímer
	wasaza, Sohn*	waβaβ (um 1800 von v. Klaproth noch so gehört)
	tadi, legt	
	tern, Heer	rechén
	kzz-base, Schildhandhabe* (Inschrift 25)	ghedsch + batschá, Hand + Schild
10	arnna, Dorf	armi, Stall
	patara, Schüssel (auch arabisch)	ghadaro
	pinara, pinale, Knäuel	gulla
	sidyma, Apfel	
	hylamoi, Früchte	
15	gla, Alb*	cheélo; lesbisch Gélo
	hrppi, Harpyia*, Todesengel	hyarab, sterben
	merehi-cudala, kudalije-murk } Rossezügler* (Inschrift 43; 72)	kulthl, Zügel, Leine
	wedris, huwedris, Gott*	bether
20	ada, Buße? punam, Strafe*	
	se, und	
	ebenne, dies	
	kbide, König?	
	mindis, Gemeinde?	

Lykisch.

25 trmmili, lykisch
alad-ahali, wegen der Hälfte*
Erethymios, Apollo
Erethymia, Fest
kragos, Krach
30 sirbis, sirmis, gelbrot (ξανθος) (semitisch)
1 *oineianda* (»*ein* Haus«)*
2 boybon; cba; cbi = der 2.*
3 balboyra*
4 *kibyra* (lithauisch ketur = 4 usw.)*

Karisch	*Avarisch.*	*Kretisch.*
banda, Sieg		
ala, Stute	alá	
suan, Grabmal	zaní	
gelan, König (phrygisch ballēn)		
gissa, Stein	hetso	
40 kos, Vieh	botschi	
labrys, Axt	tlabi, schlagen	
kybda, ein Gewicht		
toyssylos, Zwerg = ?		daktylos
tymnia, Stab		
Pamphylisch.		
45 abeliēn, Sonnenumlauf		abelios
Aēdōn, Athene		
Babēr, Ares		
kibdēlos, krank, blaß, schwach	unthla	
mydos, stumm		
50 phennion, Weg	nuh	
Kappodokisch (modern).		
lingir, 6		
tutli, 7		
mutli, 8		
danjar, tsankar, 9		
Mysisch.		
55 sykalobos, Hirtenstab		
mysos, Buche		

Man wird nicht leugnen können, daß dies von mir nach Stoffgebieten aufgestellte kretische Vokabular uns in gewisser Weise im minoischen Kreta der Zeit etwa 1500 v. Chr. heimisch macht. Das ist die wichtigste Grundbedingung für eine erfolgreiche Deutungsarbeit an den Schriftzeichen.

Für eine als so verschollen geltende Sprache ist die Sammlung überraschend reichhaltig; mehr als drei Worte für »Schlange« brauchen wir im Deutschen auch nicht.

Daß das Gortyner Stadtrecht, dessen Aufzeichnung, wie sie uns vorliegt, man erst in viel spätere Zeit (um 500 v. Chr.) setzt, mit Recht von mir mit herangezogen wurde, ergibt sich aus folgender Überlegung:

1. Wir kennen zwei kretische große Gesetzgeber ohne Gesetzgebung: Minos und Rhadamanthys.

2. Wir kennen eine kretische große Gesetzgebung ohne Gesetzgeber: die von Gortyn.

3. Rhadamanthys heißt in älterer Form *Bradamanthys.*

4. »Der Gortyner« heißt in älterer Form *Kartemnides.*

5. Das ist dieselbe Konsonantenfolge:

Q·r·d·m·n·th·s.

6. Die geflissentlich mehrfach wiederholte Einführungsformel des Gesetzes: »Früheres außer Kraft« = *Proththa-me-endikon.*

7. Das ist dieselbe Konsonantenfolge:

Q·r·d·m·n·d·h·n.

Diese enge Verknüpftheit des Gortyner Rechts mit der Person des großen Richters Rhadamanthys zeigt sich auch in einer sachlichen Einzelheit. Die Eigentümlichkeit, daß die Geschwister des Erblassers vor seinen eigenen Ur-ur-enkeln erben, hat das Gortyner Recht gemeinsam mit dem der *indischen* Sapindafamilie (vgl. Zitelmann, Rh. Mus. 1885, Suppl. S. 136 in der Ausg. des Gort. Rechts).

Nun wäre diese Beziehung Indiens ausgerechnet zu Gortyn sehr unverständlich, wenn nicht Diodoros glaubwürdig erzählte, daß *Rhadamanthys,* durch Minos aus Kreta vertrieben, nach *Indien ausgewandert ist.* Durch diese Notiz erscheint auf einmal der merkwürdige Zusammenhang ganz natürlich, und da sich diese rechtliche Regelung sonst nicht findet, wird sie das Werk des Rhadamanthys sein, diktiert von dem Wunsche, das Reich seines (Halb-)Bruders Minos selbst zu erben.

So dürfen wir annehmen, daß das Griechisch dieser Gesetzsammlung, das Griechisch des Eroberers Tektaphos, mit Worten der Ureinwohner der Insel gemischt, diejenige Sprache ist, die in der minoischen Zeit der Tontafeln tatsächlich da gesprochen wurde und die infolgedessen allen Entzifferungsversuchen zugrunde liegen muß.

Treten wir mit dieser Vorstellung eines schon in Kreta mykenischer Zeit bestehenden stark eigenentwickelten Griechisch an die drei »eteokretischen« Inschriften, die berühmt-berüchtigten, die niemand deuten kann. (Annual of the British School of Athens 8, 125; 132; 10, 115.) Sie stammen etwa aus dem 5. Jahrh. v. Chr.

Ich mache zunächst darauf aufmerksam, daß bei allen dreien in 1. Zeile die Silbe MIT vorkommt, ebenso ONA, FONNY, Φ·N in 1. Zeile.

Dies MIT steht bei der 2. Inschrift in einem Worte KALMIT, das ist der berühmte altkretische Telchin Kelmis, dessen Arbeit als Skelmion ergon sprichwörtlich blieb (vgl. Vokabular CC XIV 5). Tatsächlich finden wir in der Inschrift 2 die Worte: ΚΑΛΜΙΤΚΕΟΣ ΒΑΡΞΕ = *κελμις ϝεϱγασε* oder *κελμιδος ϝεϱγον?*

Die drei Inschriften haben weiter gemeinsam einen Begriff ΙΑΡΑΛΑ, ΑΡΚΡΚΟΚΛΕ, ΙΡΟΥΚΛΕ; da zu dem mythischen Herakles keine Beziehung zu sehen, ist wohl an *archilla,* Oberhirt (CC II 6) zu denken.

Danach ist zu erwarten, daß auch das gleichfalls dreimal wiederholte MIT ein ähnlicher Begriff ist, eine öffentliche Person darstellt. Das kann nur *mystes* sein; so nennt sich in Euripides' Kretern (Fragment 475) der Zeus- und Dionysospriester *minoischer Zeit.*

Der Name des Waffenschmiedes kal-mit würde also heißen: »der Todesgöttin Vertrauter« (vgl. L 15; CC VI 4). — In Inschrift 1 wiederholt sich noch ΣΑΝΟ »Zeus« (vgl. CC V 1) und ΔϹΦ, das wohl »und« heißt (CC XVI tyi; L 21), so wie der Name des Fundortes, Praisos auf Kreta. Ich lese:

ΟΝΑ ΔΕ ΣΙΕΜΕΤΕΡ(!)Ι ΜΙΤΣΦΑ
ΔΟΦ ΙΑΡΑΛΑ ΟΡΑΙΣΟΙΙΝΑΙ
᾿ΕΣ ΤΝΜΤΟΡ Σ ΑΡ ΔΟΦ ΣΑΝΟ
ΣΑΤΟΙΣ ΣΤΕΦΕΣ ΙΑΜΥΝ
ΑΝΙΜΕΣ ΤΕ ΠΑΛΥΝΓΥ ΤΑΤ
ΣΑΝ ΟΜΟΣΕ ΛΟΣ ΦΡΑΙΣΟΝΑ
ΤΣΑΑ ΔΟΦ ΤΕΝ . . . .
ΙΡΕ ΙΡΕΡΕΙΕΤ . . . .
ΝΤΙΡΑΝΟ . . . .
ΙΑΣΚΕΣ . . . .

Καυνος τε Δημητρι Μυστης
τε και Αρχιλλας Πραισιων αἱ
ες Δημητρα τε Ηραν τε και Ζανα·
»διδοιτε στεφος ἁμιν
ανεμους τε φαλαγγι δοτε
Ζανα ωμοσε λαος Πραισιων· ά
Ζωῃ τε και θανατῳ . . . . . .
ιρῃ Κρητῃ . . . . . .
Τυραννο . . . . . .
φασγανῳ? . . . . .

Kohen Demeter-Priester
so Oberhirt (Jarl) der Praisier
an Demeter und Hera so Zeus:
»gäbet ihr den Kranz uns
Stürme auch der Schlachtreihe gebt!
zu Zeus schwor das Volk der Praisier,
auf Leben und Tod . . . . . .
für das heilige Kreta . . . . . .
den Tyrannen . . . . . .
mit Schwertern? . . . . . .

Der Name Phalanx ist nicht erst von Alexander dem Großen erfunden; so hieß der Bruder der Arachne, Erfinder der Waffen. — Das ganze Stück erinnert sehr an den kretischen Kuretenhymnos.

Die 2. Tafel ist rechts abgebrochen; die Zeilen laufen

← I
← II
← III

I . . . . . . f . . kalmitkeos barxe a . . fo . . . . . .
II . . . . . . ark . g setimeum arkrkokle sues . . . . .
III . . . . . . asegunanait
. . . . . . Kelmis Werk dies . . . . . .
. . . . wirke den Söhnen des Oberhirten . . .
. . . . . . den Schwertern . . .

afo und setímeum ist lykisch L 22 und L 5; das letzte Wort *φασγανοις.*

Die 3. eteokretische Steintafel ist zu trümmerhaft erhalten; immerhin lese ich

Ξ? ΟΝΝΥ ΜΙΤ	*Καυνος Μυστης*
. . . .	. . . .
Κ) ΡΗΔΗΣ ΔΕΑ	*Κρητης Θεα*
ΣΩΠ ΕΙΡΑΡΙ	*τε και πειραι*
. . . .	. . . .
. . . ΙΡΟΥΚΛΕΣ	*ηρακλης (αρχιλλας)*
. . . .	. . . .
ΛF) ΕΙΡΕΡΦΙΝΣΔΑΝ	*λαβυρινθον*
. . . ΜΑΜΔΕΔΙΚΑΡΚ	*Μινωταυρου*
Ρ ΙΣΡ ΑΙΡΑΡΙΦ	*ρ αστρα πειρα*
. . . ΙΝ ΝΕΙΚΑΡ Ξ	*νειχαρ 60*
. . . Τ ΑΡΙΔΟΗΙ	*κρητη*
. . . .	. . . .
. . . .	. . . .

Die Tafel hat starken semitischen Einschlag; der babylonische Begriff nêros gehört der Himmelsbeobachtung an und hat tatsächlich mit der Zahl 60 zu tun. Die Genetivform von Minotauros auf -k ist lykisch.

Kaunos Mystes
. . . .
Kretas Göttin
und Versuch
. . . .
Oberhirt
. . . .
Labyrinthos
des Minotauros
Sterne versuchen
. . . Neros? 60
. . . Kreta
. . . . . .
. . . . . .

Zur eigentlichen Entzifferung der massenhaft gefundenen *nicht* in griechischen Schriftzeichen gehaltenen Tontafeln wenden wir uns an die bekannten Nachbarschriften: die *kyprische Silbenschrift*, die Persson fast ausschließlich heranzieht, die *lykische*, die durch Seltsamkeit einiger ihrer Zeichen verrät, daß hier höchst eigene nationale Charaktere mit griechischen gemischt sind; und schließlich scheint es mir der Mühe wert, außer auf Hieroglyphen und semitische Zeichen auch auf die von unserer Forschung vornehm ignorierten »*skytisch-hunnisch-magyarischen*« Schriftzeichen einen Blick zu werfen, die Geßner veröffentlichte und Faulmann (Geschichte der Schrift S. 504) bei voller Kenntnis ihrer geringen Beliebtheit höchst ernsthaft würdigte.

MONUMENTA MINOA 1.

Evans bezeichnet drei Siegel (scripta minoa I, 272) als »das Siegel *des* Priesterkönigs und sein und seines Sohnes Bildnis«.

Da das Siegel *des minoischen* Priesterkönigs sich nicht wohl auf einen andern als Minos beziehen wird, gehört nur der Mut der Banalität dazu, die *Inschrift tatsächlich als Minos zu lesen.* Da ihn bisher niemand hatte — haben wir diesen Mut!

Das X = m; das ist lykisch M, kyprisch Ma, Me, Mu, skythisch Ba.

Die Tür wohl = J oder Wi, Ji.

Das Knie = In(o); es ist griechisch N.

Die drei Knospen = s; das ist kyprisch se, griechisch psi, kelt-iberisch-turdetanisch se, skythisch czs.

Also die Siegelinschrift:

Me-ji-jno-s oder *Me-ji-jno-wos.*

MONUMENTA MINOA 2.

Dieselbe Inschrift erscheint auf einem andern knossischen Siegel mit anderem Anfang, statt des X ein M (Fluß?) als Umrahmung eines Tieres, das einer *Katze* am ähnlichsten sieht. Das Gewundene ist griechisch M; *majim*, das Wasser. Also auch hier, die Umschrift, *Mi-i-jno-s.* Aber die Katze?

Nun, unser Wort *Miez* erscheint noch um 1850, in dem bekannten Struwwelpeter, als »*Mienz* und *Maunz*, die Katzen«!

Und französisch heute noch: minette und *minon* wallonisch *minou* = Katze.

Und von einem, der alles leicht faßt, sagt man: il entend *chat*, sans qu'on dise *minon.*

Ist es griechisch *μύϊνος* der Mäusefänger? — Und dies ganze schlanke Oval mit der alerten Gespanntheit des Tieres, das die Ohren so mächtig steif hält, paßt so recht zu dem Sprichwort einerseits und der Gestalt des Seekönigs anderseits, der Kreta zur ersten Seemacht des Mittelmeeres erhoben hatte.

MONUMENTA MINOA 3.

(Scripta Minoa S. 158.)

Durch Verkennen des X als m hat sich Blaufuß eine sonst richtige Lesung im letzten Augenblick noch verdorben. Er hat vorzüglich bemerkt, daß *das* Siegel das einzige in *kretischen und griechischen* Schriftzeichen ist; also glänzend geeignet zum Ausgangspunkt der Entzifferung, liest aber leider das X als Taw, wodurch tawini herauskommt, etwas Belangloses, während ich lese:

X	I	N	I	V
my	i	jno	i	oy

und die zweite Inschrift desselben Ovals

X	Auge(hain)	V
m	hajin	u

Der Speer inmitten ist kretisch *Kadmos* (CC IV 6, II 2), zugleich *Kasmios*, der Stadtkommandant, so daß das ganze in doppelter griechischer und pelasgischer Schrift heißt



Μινωιον Κασμιος,
Kommandant von Minoa, **oder, wie es Plinius nennt, Minoum, einer Stadt der kretischen NW-Küste.**

MONUMENTA MINOA 4.
(Scripta Minoa S. 153.)

Ein Siegel. Der Buchstabe J mit einem Stachelschwein, kretisch arkela (CC X 4) = ***archillai, Oberhirten,*** **der uns aus den drei Steintafeln genügend bekannte hohe kretische Titel (CC II 6).**

MONUMENTA MINOA 4a.
(Scripta Minoa S. 5.)

Henkel von Steintopf aus ***Mykenai*** **Ich lese:**

1. Die sitzende Katze = my = griechisch M.

2. O = griechisch, hunnisch = o, lykisch = o oder u.

3. Das Lindenblatt = ga; der Name dieses Zeichens entstammt den Kaukasussprachen: Blatt, tschetschenzisch = gga, inguschaisch = ggâ.

4. F = kyprisch na.

Die ganze Inschrift: ***My-u-ka-na.***

MONUMENTA MINOA 5.

Siegel von Mochlos bei Kreta. R. v. Lichtenberg, Aegaeische Kult.

Ein Seefahrer, der einen Baum (Eiche?) im Schiff hat. Ich lese:

1. Die Gittertür = J.

2. Die beiden Augen = ***ὄσσε.***

3. waw = o.

4. Griechisch = ksi, ***lykisch*** **=** ***n.***

Ein Seefahrer, der mit J beginnt, mit ks oder n endigt, einen Baum im Schiffe hat. ***J-osse-o-n.***

Jason **hatte in der Argo einen weissagenden Balken oder Ast der heiligen Eiche von Dodona.**

Auf der Rückfahrt von Kolchis kamen die Argonauten nach ***Kreta,*** **wo sie Talos, den ehernen Wächter des Minos, der sie mit Steinen bewarf, besiegten.**

Er fährt dem J »zu nahe«, J-*ασσον*!

MONUMENTA MINOA 6.
(Tinteninschrift in Becher, Kreta.
Scripta Minoa S. 29.)

Das Mittelzeichen ***lykisch e,*** **vielleicht älter** ***ai*** **oder** ***wai,*** **kyprisch** ***wo,*** **links davon das Knie,** ***n.***

Die innere Kreisinschrift beginnt, wie Persson richtig sieht, ***links,*** **bei dem von mir als** ***wai*** **bezeichneten. Darunter skythisch** ***gy,*** **dann folgt die 3 = skythisch** ***p,*** **dann der von M. M. 1 und 2 bekannte Dreizack = s, dann i, dann semitisch-griechisch che = e oder a. Also:** ***Ai-gy-p-s-i-cha.***

Dasselbe Wort noch einmal außen mit anderem ai; davor H3 = che-p.

Der ägyptische Gott cheb, ***Keb,*** **wird gewöhnlich mit Nut oder Neit zusammen genannt. Ich lese also:**

N-ai-th
ai-gy-p-ti-i-a | th-e-wo-os
Ke-p ai-gy-p-ti-i-e the-o

das vorletzte Zeichen ist kyprisch te!

Persson liest: kotipu, kuse talati pau, naxeve veuna paukupo kome; was wenig sagt.

MONUMENTA MINOA 7.
(Scripta Minoa S. 47) Kreta.

Evans hält die Kreise rechts für Wagenräder, was besonders bei dem oberen wenig für sich hat.

Das erste Wort!

Wir kennen von M. M. 6 das erste und letzte Zeichen als te bzw. ta (*ohne* diakritischen Punkt); das mittlere von M. M. 6 und 1, 2 als s oder th. Es handelt sich also darum. einen Namen von der Form te-?-se-?-ta zu finden.

Das ist der ***lykische*** **Männername** ***Te-mu-se-mu-ta*** **(Kalinka Tituli lyciae 70).**

Dann beginnt die dritte Zeile: Os-wo-gy, Mu.... Nun war *Osogô* der Gott von *Mylasa* in Karien. Wir haben also: *Os-o-gu*, Mu-*y-la-sa.* Setzen wir das Gefundene in die Überschrift oben *rechts* ein, so erhalten wir *Mu-y-la(i);* die Pünktchen bedeuten die Mehrzahl: *Μυλαι*, *Mühlsteine!*

Die ganze Mühlsteintafel heißt also:

Te-mu-se-mu-ta Mu-y-lai
Tel?-mu-s-on? ○

Th-yose-ra? ○ The-l-phoy?-s ○

Os-wo-gy Mu-y-la-sa ○

P?-wo-ko-pe?-sa A?-le?-ta ○

Da Temusemuta ein Lykier ist, kann die Stadt ?-mu-s-? wohl nur Telmessos (Orakel) sein; das darunter Te-l-?-s wohl Delphoys, das von Kreta gegründet sein soll.

Das dritte Zeichen zweiter Zeile betrachte ich als kyprisch ru, das erste und vierte der letzten als kyprisch po und pe.

Μυλαι
Τεμιοσεμιοτα Τελμησσον ○
Θυατερα ○ *Δελφους* ○
Οσογου Μυλασα ○
Αιγυπτο(ν) αλεταν ○

ἀλέτης ist der untere Mühlstein. —

Auf Kreta war uralter Mühlenbetrieb; ein kretischer Gigant heißt Mylinos (vgl. Pape-Beuseler, Wörterbuch griechischer Eigennamen), ein kretischer Telchine Mylas (vgl. CC XIV 4).

Mühlsteine können nur mit besonders harten Meißeln hergestellt werden, zu deren Anfertigung Kreta mit seiner hervorragenden Schmiedezunft der gegebene Ort war.

Die Tafel ist eine Buchung über Export besonders nach Kleinasien (Lykien, Thyatera in Lydien, Mylasa in Karien).

MONUMENTA MINOA 8.

Tonamphora von *Mykenai.*

Die »Tür« setzte ich eben versuchsweise als won, kretisch boonia = Tür (CC VIII 2).

Das Zeichen rechts IX = kyprisch mu,

Das Λ oder ∩ = kyprisch ka.

Die ganze *mykenische* Inschrift also, von rechts her:

MU-KA-ON *Μυκανα*

MONUMENTA MINOA 9.

Drei Seiten eines Siegels aus *Olunt*, Kreta.

(Scripta Minoa S. 334.)

a) Von rechts her: oa-skapho-ia = *Πασιφαα.*
skypho-

b) ein Hohlmaß, gefüllt und ausgegossen; es ist hebräisch bath = epha, wahrscheinlich bath als Form, epha als Inhalt. Also

bath-epha-bath = *Πας-ιφα-ϝας.*

c) *πους-υπο-ποδα* = *Πασ-ιφα-ϝεσσα.*

Das Siegel der Frau des Minos, Pasiphaë oder *Pasiphaessa.*

Zu dem griechisch-phrygischen Wort *βάλλην*, König, ist wohl ein Femininum *βαλληνίς* vorauszusetzen; das ist *ϝολουντ-*, wo das Petschaft gefunden wurde, »Residenz der Königin«.

MONUMENTA MINOA 10.

Abguß im Museum für Buch und Schrift, Leipzig.

a) wi-os-ylo wi-os-as	Itylos (Nachtigall), Sohn
ai-e-tha-i-n-i-n	der Aëdon (Nachtigall),
the-a-tho-ra	im Theater
the-a-sa-won-po-i?	Sonnenaufgang ab;
y-bor-a-i u-l-o-i	Sänger alle!
b) hy?-po Ba-ba-kcho-	bei Babakchos'
y ne-woi	Tempel
lu-ya-ra 6, ki-tha-	lyrai 6; kitha-
rai 7, ba-r-bito-	rai 17; Harfen-
na-a-b?-lon?-s 4	zithern 4
Summe	Summe .....

Zeichen:

a) Zeile 3, vorletztes	=	kyprisch	so
letztes	=	„	ra
„ 4, drittes	=	„	se
vorletztes	=	„	po
„ 5, zweites	=	„	re
Y	=	„	u
b) Zeile 1, Nr. 1	=	„	e
„ 3, 4	=	„	wa?
„ 5	=	„	ko
„ 2, „ 2	=	„	ne
„ 3	=	„	wo
„ 3, „ 1	=	„	lu
„ 2	=	„	ya
„ 4, drittletztes	=	„	u
vorletztes	=	„	ra
„ 5, Nr. 2	=	„	a

Inhalt:

a) Zeile 1: yiosos = Sohn, lykisch; vgl. L 6

„ 3: ein Theater ist in Knossos freigelegt worden.

„ 4: tesan, Morgenröte, ein etruskisches Wort.

„ 5: ἴβϱιοι = Sänger (CC XIV 8).

b) „ 1: Βαβαχχος = Βαχχος.

MONUMENTA MINOA 11.

Te-a-chj-t-a-y-i-s
○ ba-le-n ke-le-y-
ei ma-t-a-ra arj-chi-la-
wi-o arj-ai-la t-ai-da-
m-mi pa-no-la tha-r?-se-
in wo-la-os-s
(Hei)-s-s po-ly-os-s
(a)-s-tt-ra p-ei-ra-s-(ei)
Tektamos

Kretas König befiehl-
t daß die Mutter des Oberhir-
ten, Oberhirten Kind-
er in dem Ganzen Zutraun ha-
ben gänzlich.
Einer, stark wie ein Heer, mag
seinen Stern versuchen.

Tektaphos der Dorer, Eroberer von Kreta, an die Familie des von ihm zurückgedrängten Königs Kretheus, besonders dessen Tochter Krete, mit der sich Tektaphos dann verheiratete.

teidami, Kind, ist lykisch.

Die letzte Zeile kommt auch gegen Schluß der 3. eteokretischen Steintafel vor.

MONUMENTA MINOA 12.
(Memnon, herausgegeben von R. v. Lichtenberg.
III. Jahrg., Heft 3, Tafel 4.)

In Zeile 7 rechts springt uns das Wort τις entgegen, gleich darunter beginnen zwei Zeilen mit dem Zeichen, das wir als p o kennen.

Das sieht an dieser Stelle sehr bedrohlich aus:

. . . . . . τις
ποιηση . . . .
ποιναν . .
δωσει . . . . .

So, mit »punam« lauten gewöhnlich auch die Strafandrohungen der *lykischen* Inschriften. Besonders die Staffelung 4, 3, 2, 1 in den zwei letzten Zeilen sieht polizeilich aus.

Das Gortyner Stadtrecht hat hier regelmäßig die Abstufung eleutheros, dolos, woiketas (Frei, Sklave, Häusler).

Daraus und aus den schon bekannten Zeichen ergibt sich alles übrige:

MONUMENTA MINOA 12.

with-wo-me-ne-e-e-wo-s
an-wer wa-e-si-e-le-wo-i:
p-s-e-wi-e-d-*δυω*
ky-wi-b-da-i

k-ai-i li-i-tr-e-i
tha-la-tt-i-e-de
d-y-nai, qy-ai-i : ti-i-s
po-o-oi-i-ei-t-*δυοι*
po-o-wi-na-m?
do-sei kos-s-me-so-i-s 4
e-(leutheros) 3, d(olos) 2, w(oiketas) 1
Idomeneus'
des Herrn Königs:
»Falsche
Gewichte
und Maaße
ins Meer
werfen; wenn wer
sie macht,
Strafe
gibt, wenn Offizier geworden, 4,
Freier, 3, Sklave, 2, Haussklave, 1 (1½?)«

Das karische Gewicht kybda findet sich in L., die kretischen kasmioi in CC.

MONUMENTA MINOA 13.

British museum, greek Vase Rooms. Kopie Weichberger.

La-jy-wo-e-si-s ek di-pa-wo *ανηρ ιατρος δ(ωσει)*: ba-ba-ku-ai-ti
Kälber, Gänse (Krankheit) aus Hühnermilben: Arzt gibt 4 ky-ba- -de Kopf, Wasch-Le-m-i-pha*ων*
Se-irion? ex scha-ma-sch-wo: Arzt Bedachung *αντι* (se-)la-s ex scha-ma-sch-i-we ...

Schlangenvergiftung aus Schlange: Mann mit Schlangenstab gibt Betrunkenheit (Bakcheu-sis)
Kälber, Gänse (Krankheit) aus Hühnermilben: Arzt gibt 4 Gewichte Hühnerkopf (ins) Wasch-Wasser (lympha)
Sonnenstich aus Sonne: Arzt gibt Beschirmung gegen den Glanz aus der Sonne.

---

laia = diba, Schlange, vgl. CC. Schlangenvergiftung muß laiôsis geheißen haben.
schamasch für Sonne semitisch.
Mittel 1 und 3 sind durchaus zweckentsprechend.

MONUMENTA MINOA 14.

(Scripta Minoa S. 32.)

ei-ko-n Bra-da-
ma-n-th-so-a-s
yi-sa-s E-wos-toy
se-be pa-s-ba
tha-l-hwa-thi-ha-dyo
Bild Rhada-
manthys'
des Sohnes des Hephaistos
des Despoten,
ins Meer (werfen!)

Nach Pausanias 8. 53. 5. *war* Rhadamanthys, der sonst als Sohn des Lykastos oder Zeus angegeben wird, Sohn des Hephaistos.

yisasa, lykisch, wasaza, Sohn, avarisch wassass.

sebe-pasba, formelhaftes lykisches Attribut zu Fürstennamen = *δεσποτης*?

MONUMENTA MINOA 15.

Trankopfertisch aus der Dikte-Grotte.

(Scripta Minoa S. 15.)

$\overset{o}{s}$ n $\underset{o}{w}$ $\underset{o}{w}$ i $\underset{i}{M}$ i $\underset{o}{w}$ $\underset{o}{w}$ n $\overset{o}{s}$

Zan - iM - i - n-os

Vor- und rückwärts zu lesen: »Minos dem Zeus«. Grabschrift des Minos (nach Pape-Benseler, Wörterbuch griechischer Eigennamen): *Μίνωος τοῦ Διὸς ταφος.* **Damit ist wohl diese gemeint.**

MONUMENTA MINOA 16.

Inschrift in kleinem Wein-Becher.

Evans Palace of Minos I 615.

Dej-da-ha-la-k po-ley-th-tej-ro

Ley-d-t-dej-woj

Δαιδαλος ελευθερος

Λυσειϝωι

Daidalos der befreite

dem Lyseios-Lyaios (Bakchos).

Modell für einen Becher, den der Künstler, wahrscheinlich in Gold ausgeführt, dem Bakchos weihen wird, wenn es ihm gelingt, sich mit seiner Hilfe (durch Betrunkenmachen der Wächter) zu befreien?

MONUMENTA MINOA 17.

(Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte 7, Tafel 76/77.)

O?-n *Sistra* Ai?-gy-p- Delta, Bu-to 7
Si-st-ra-e 50 ≡⋃ lamed (= 50) ≡⋃ 1 ≡⋃ 4 Delta Sais?
Ke?-wo ≡⋃ 21? Bu 3? Le-to-poli-n . . . .
Ti-m-ha (Wert) . . . .

Die Flügelwesen mit unten ***rundem*** **Leib sind unverkennbar die lykischen Harpyien. Gemeint ist die Harpyie** ***Aellô;*** **das ist kretisch** ***balion*** **= schnell (CC IV, 10); die Sendung war** ***Eil*****sendung.**

MONUMENTA MINOA 18.

Die Frauennamen. Scripta Minoa S. 48.

1 misa — 'lappa —

2 ta-na-r-i-a o-mu-irj-ia ?-i-w?-a ai . . . .

3 ph?-e-m-i-a 'la-pha koj?-y-y-a bar-ba-(ra)

4 gy-t-ai-a po-ly-te-lej-a ?-na-s-a po-? . . . .

5 a-l-i-a ¦¦||| 'le-na 'lappa 4

6 na-wa 27 'le-na 5

7 ba-la-r-j-a hippa ko-koj?-y-a di-kai-(a)

8 ***ko-tta-na*** **pha-ei-n-j-a w-orr-ai-i-a ba . . .**

9 be-ko-p-t-a po-o-or-n?-e da-n-na-w-a u-ai . .

10 ***ko-tta-ne-a*** **ua-po-a mi-e-ny-a ua-yu-a**

11 . . wo . . a ***ko-tta-ne-a*** **koj-na wa-r?-m-a**

12 'l-ai-i-a wa-irio-a-i-a me-gy-la-a sa-n?-s . .

13 gy-na-a 'le . . . ba-koj-a 'le-na ne-le-ei-a

14 . . . na 4 ty-ra?-n-n-a

1, 2, 3, 2, 5, 3 Lappa, Stadt in Kreta

2, 2 kretisch *marna* **= Mädchen**

5, 1 ***alia,*** *ἄλλη*: ***sieben ohne besondere Merkmale***

7, 1 *βαλαρα*, **boiotisch = Frau; 4** *δίκαια*

8, 1 = 10, 1 = 11, 2 *κοτταvα*, ***kretisch*** **= Mädchen**

8, 2 *φαείνη*, **8, 3** *βόρραια*

9, 2 *πόρνη*, **Dirne, 9, 3** *Δαναη*

11, 3 *κοινη*, **allgemeine, 11, 4** *ἕρμα*, **Stütze**

12, 1 *λαια*, **links, 12, 2 =** *ἠραίη*? **12, 3** *μεγάλη*

13, 1 *γυνὴ*, **13, 4** *νηλεια*, **zänkisch**

14, 2 *τυράννη*

Die eindeutigsten der behandelten kretischen Zeichen sind in bezug auf sprachliche Dinge das Blatt, das ich als ka, und das Rad mit 4 Speichen, das ich als tha lese.

Ist diese Lesung richtig, so wird auch hier die starke Beziehung der kretischen Schrift und Sprache zu den Kaukasussprachen dargetan.

Rad **heißt** ***toph*** **im Avarischen, Udischen, Cachurischen, Kürinischen, Ingiloi (bei v. Erckert S. 115).**

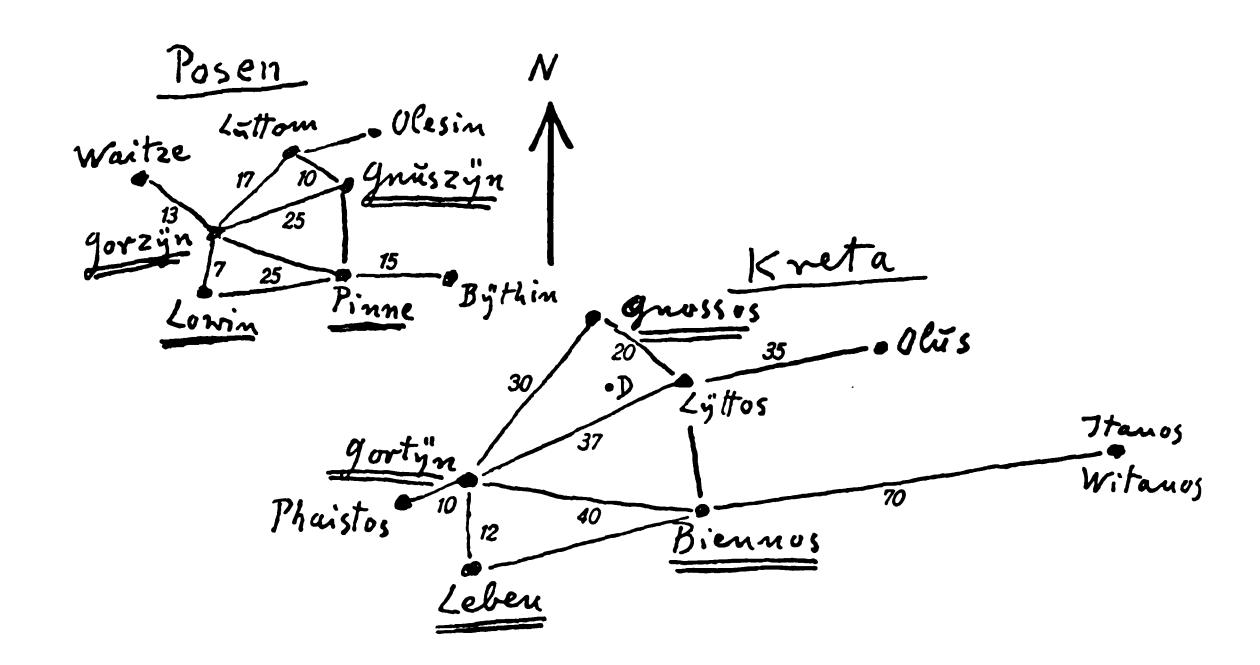
Blatt heißt *gga* im Tschetschenischen, *ggâ* im Inguschaischen (bei v. Klapproth).

Die kretische Kultur weist stark nach Norden; so erwähnt auch Reinh. v. Lichtenberg (Aigaiische Kultur), daß sich ein den kretischen Kultus-Beilen sehr ähnliches auf der Kurischen Nehrung gefunden hat.

Dazu finde ich die merkwürdige Tatsache, daß die wichtigsten kretischen Ortsnamen um Gortyn herum, ein ganzes Nest, sich *in annähernd gleicher Lage zueinander und entsprechenden, etwa um* ½ *oder* ⅓ *verminderten Entfernungen,* in Posen bei Birnbaum an der Warthe wiederfinden.

In jener Gegend, die in Vogels Karte des Deutschen Reiches übersichtlich dargestellt ist, kommt auffallend viel Ton vor, der bekannte Posener Flammton (vgl. Schild, Zwischen Warthe und Obra, Meseritz 1906), wie ja auch die ganze kretische Schreibtätigkeit auf Ton beruht. Bei Bythin hat man auch ein dem kretischen sehr ähnliches tönernes Stieridol gefunden (vgl. Brockhaus, Konversationslexikon, Tafel Urgeschichte).

Da nun die kretische Anlage etwa doppelte Abmessnngen hat, Kolonien aber meist großzügigere Anlage zeigen als die heimische Siedelung, scheint die nordische die frühere.



DAS SCHRIFTORNAMENT IN DER ISLAMISCHEN KUNST

VON ERNST KÜHNEL-BERLIN

Die Schrift war von Anfang an das wichtigste Element im islamischen Dekor, und vielfach gingen von ihr die weiteren ornamentalen Bildungen aus. Sie war das einigende Band, das alle islamischen Länder verknüpfte und über nationale Gegensätze hinweg eine gewisse Einheitlichkeit im Kunstschaffen gewährleistete. Im Rahmen keiner anderen Zivilisation hat sie eine dermaßen diktatorische Rolle auszuüben vermocht wie im Islam, und zwar gleicherweise in Perioden schöpferischer Blüte wie stagnierenden Niedergangs, an religiösen Orten wie in profaner Umgebung.

Die Erklärung für diese Machtstellung der Schrift wird man in verschiedenen Ursachen suchen müssen. Einmal, weil Koranzitate und fromme Sprüche das Tagewerk des Mohammedaners begleiten und seinen Umgangsformen einen besonderen Stempel verleihen; er mußte also auch Wert darauf legen, seine Wohnung und sein Gerät in diesem Sinne zu zieren und gewissermaßen zur Sprache zu bringen. Dann die hervorragende Eignung der arabischen Buchstaben für die verschiedensten Arten schmückender Gestaltung, und schließlich die Tatsache, daß infolge des mehr oder weniger streng gehandhabten Bilderverbots im wesentlichen eben nur die Epigraphik als belebendes und ordnendes Element innerhalb einer immer üppiger ausgebildeten vegetabilen Ornamentik in Frage kommen konnte. Selbst die nie ganz zu unterdrückenden Bestrebungen zu figürlicher Gestaltung flüchteten sich, wie wir sehen werden, häufig in den Schoß der frommen Koranschrift und hatten so Anspruch auf mildere Beurteilung von seiten fanatischer Ikonoklasten.

Unter solchen Voraussetzungen kann es nicht wundernehmen, daß in der islamischen Kunst die Kalligraphie stets an erster Stelle stand, daß in ihr mit Vorliebe auch Fürsten und Prinzen sich hervortaten und daß sie der einzige islamische Kunstzweig ist, dessen Entwicklung wir an den Namen seiner Hauptvertreter, Reformatoren und Neugestalter verfolgen können, gestützt auf zuverlässige orientalische Quellen. Auf die konsequente, von feinem ästhetischen Empfinden diktierte Durchbildung der Hauptdukten folgte die Erfindung zahlreicher, teils geistreicher, teils rein spielerischer Variationen, und bis ins 19. Jahrhundert hinein sind bemerkenswerte kalligraphische Leistungen zu verzeichnen. Bekannte Meister der Schrift lieferten die Vorlagen für

Bauinschriften, Epitaphien und einzelnes Mobiliar, und dabei kam es oft vor, daß sie über den Text hinaus auch den ornamentalen Rahmen entwarfen, in dem er erscheinen sollte.

In der ersten Epoche des lapidaren, wuchtigen Kufi waren die Schriftzüge selbst noch das im Dekor Entscheidende, alles Ornament tritt als Beiwerk auf, ohne organische Verbindung mit den Texten. Dieser strenge Duktus ist in architektonischem Rahmen später noch lange erhalten geblieben, vor allem in der Backsteinmusterung seldschukischer Grabbauten und dann in Persien und Westturkestan in der reizvollen Belebung von Minaren und Moscheekuppeln durch geometrische Schriftmuster in glasierten Ziegeln oder Fayencemosaik. In den Manuskripten selbst wird etwa im 11. Jahrhundert diese Steilschrift stärker differenziert, die Schwingungen nehmen ornamentale Formen an, und der Grund wird mit einem Gewinde von Arabesken- und Palmettformen überzogen, die zunächst mit der Schrift noch organisch verbunden bleiben, bald aber sich von ihr soweit emanzipieren, daß sie ihr nicht mehr zugehören, sondern die Texte nur noch einbetten (Abb. 1). Die Stuckdekorationen der Alhambra ziehen in dieser Richtung die letzte Konsequenz, aber gerade bei ihnen finden wir auch Beispiele, wie das Zierkufi so verwendet wird, daß es selbst Bogen- und Rosettformen hervorruft. In den Zinnenmedaillons des Myrtenhofes tritt das besonders deutlich zutage (Abb. 2). Hier werden die verschlungenen Buchstabenschäfte zu Zackenbogen zusammengeschlossen, die sich in der oberen Zeile als unterbrechende, mit eigenem Text gefüllte Rosetten fortsetzen und darüber erst ihre Endigungen finden. Andre wieder ziehen breitere Bogen, die in Arabesken auslaufen und sich zum Teil noch oben weiter verknoten. Bei solchen Mustern kommt natürlich in die ganze Ornamentik ein kalligraphischer Zug: die Führung der Konturen zeigt, daß für die Meister die Schulung durch die Schrift maßgebend blieb auch da, wo diese lediglich zum Vorwand diente, üppiges Zierwerk sich auswuchern zu lassen.

Die Rundschrift (Naskhi) dringt seit dem 12. Jahrhundert, zuerst wohl in Persien, auch in die Epigraphik ein und verleitet nun zu andern Experimenten. Die für die Seldschukenzeit bezeichnende Vorliebe für figürliche Motive führt zunächst zur Belebung der Texte in der Weise, daß man die Schäfte in Menschenkörper, Vogelköpfe und dergleichen auslaufen läßt und so die „redende“ Inschrift einführt, deren Wortlaut im allgemeinen aus Segenswünschen für den regierenden Fürsten oder für den Besitzer des Geräts bestand und also sich zu so eloquenter Betonung besonders darbot. Das Rankenwerk dagegen bleibt hier ohne Verbindung mit der Schrift. Besonders auf tauschierten Bronzen des 12. Jahrhunderts (Abb. 3) sind solche Zierfriese beliebt gewesen, und vielfach verhalfen überhaupt erst sie der belebten Darstellung zur Geburt, die schließlich ihre eigenen Wege gehen sollte.

Im Prinzip mußte der Kalligraph als strenggläubiger und gebildeter Moslem jede Verirrung in das Figürliche sorgfältig meiden, aber wo der Darstellungsdrang beim Künstler stärker war als alle religiösen Skrupeln, fand er originelle Auswege, sich zu betätigen. So begegnen uns seit dem Ausgang des Mittelalters im ganzen islamischen Bereich, in Marokko sowohl wie in Ägypten, Persien und der Türkei, haussegenartige Schrifttafeln, die durch raffinierte Auswertung der ornamentalen Möglichkeiten des Duktus bestimmte Gegenstände oder Lebewesen wiedergeben, Schiffe, Vögel, Kamele, Löwen, Pferde usw. (Abb. 4, 5). Es ist nicht immer leicht, den Text aus diesen komplizierten Spielereien zu rekonstruie-

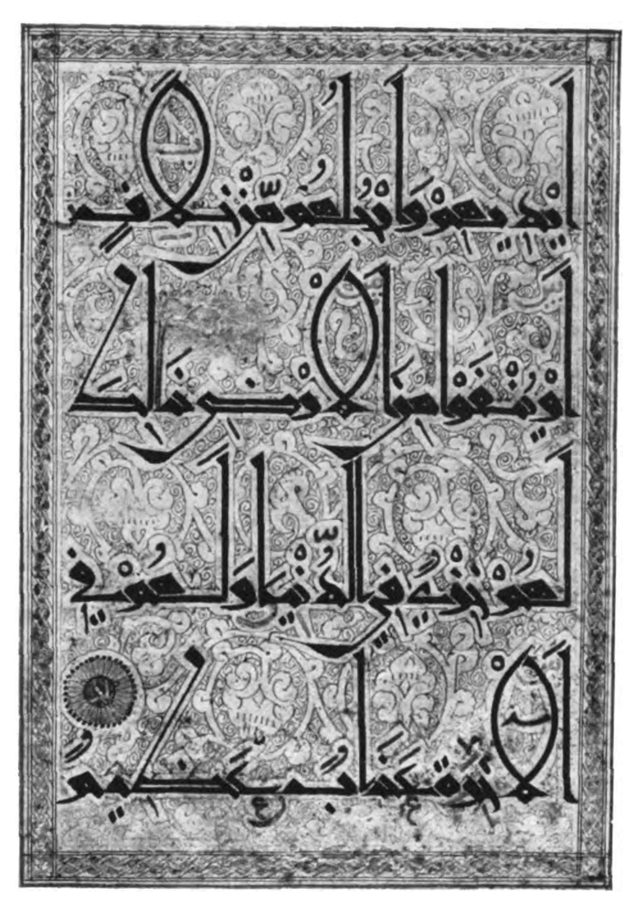


Abb. 1. Seite aus einem Koran in Zier-Kufi. Perfien. 12. Jahrhundert.

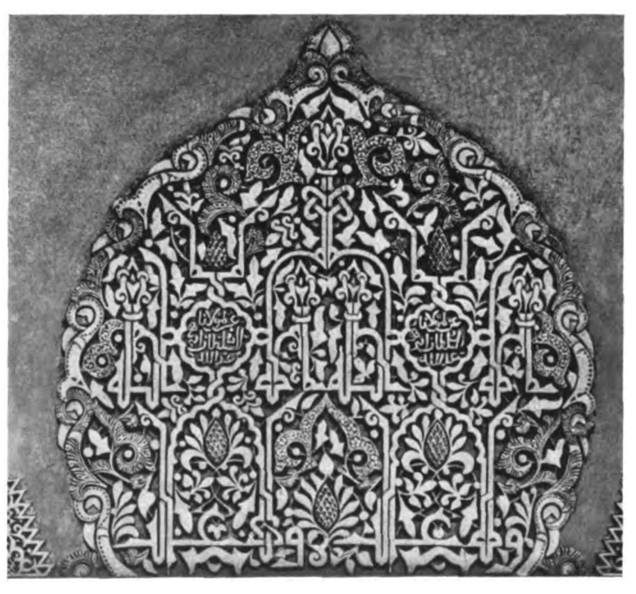




Abb. 2. Schriftmedaillon aus dem Myrtenhof der Alhambra.



Abb. 3. „Redende“ Inschrift auf einem tauschierten Bronzekessel von 1163 (in Leningrad).

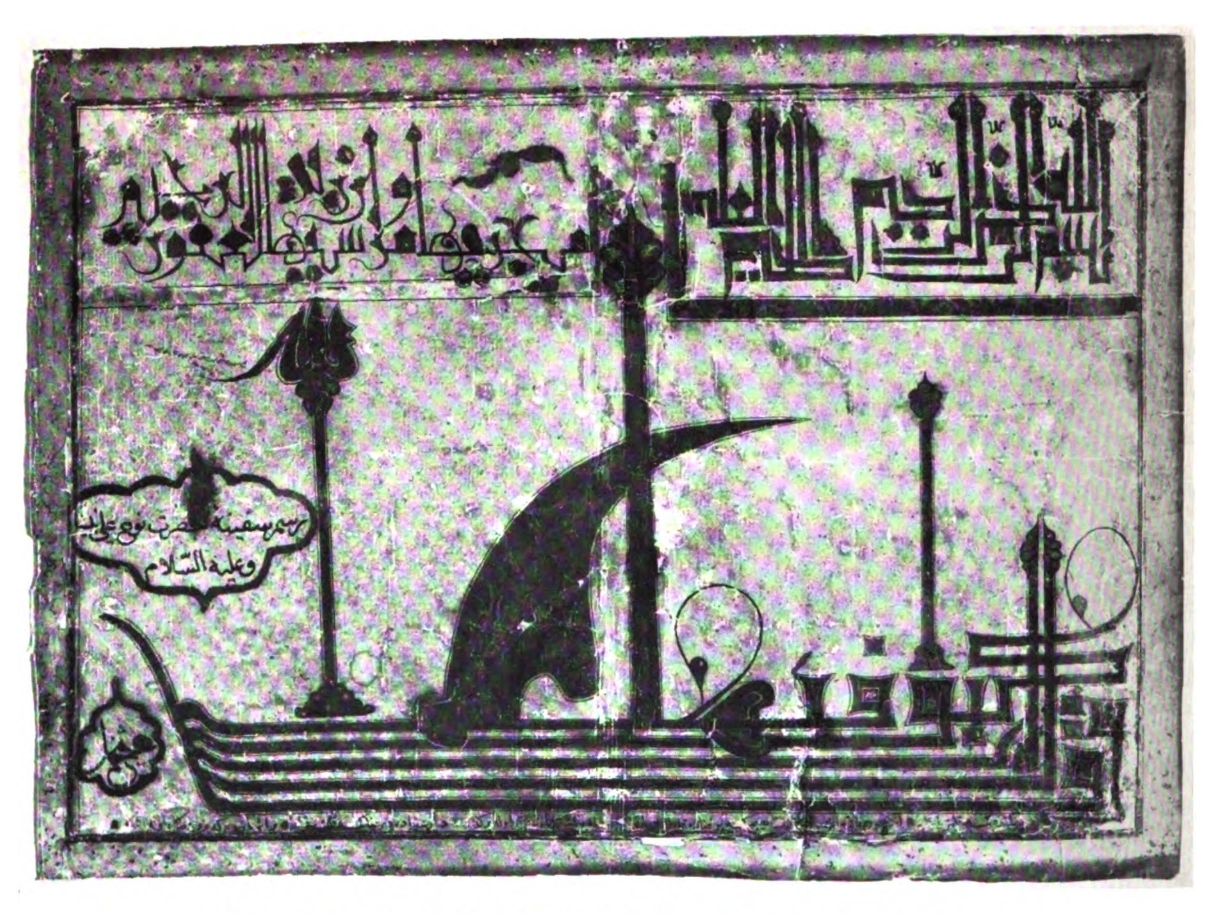


Abb. 4. Die Arche Noah. Islamische Schrifttafel des 15.–16. Jahrhunderts.
(Museum of Fine Arts, Boston.)



Abb. 5. Schrifttafel in Form eines Vogels. 16.–17. Jahrhundert.
(Sammlung Fr. Sarre, Berlin.)

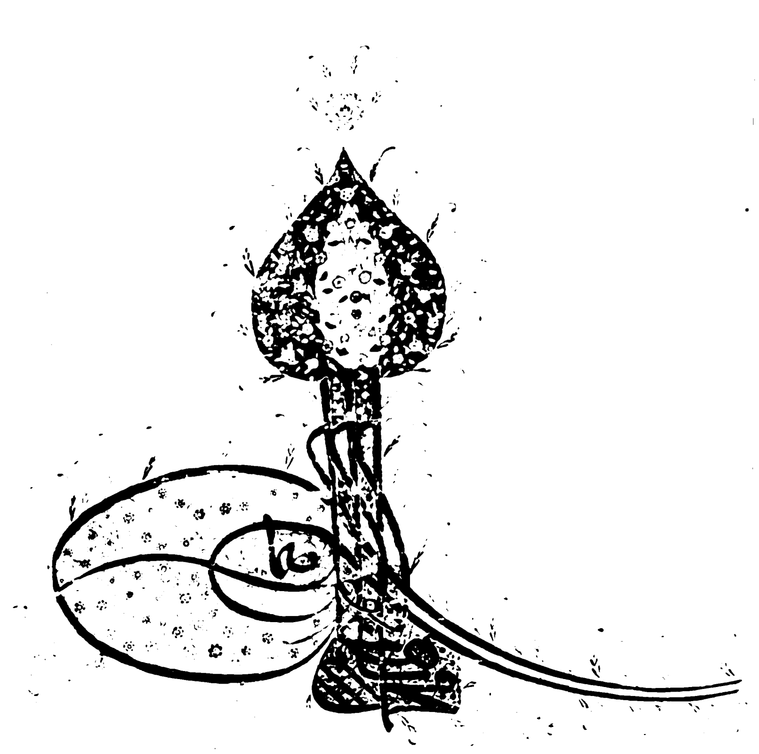
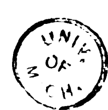


Abb. 6. Großherrliche Tughra am Kopfe eines kaiserlichen Firmân.
Türkei. 17. Jahrhundert.
(Erkôf-Museum, Konstantinopel.)



ren, wesentlich bleibt aber immer, daß alle Einzelheiten des Motivs zum Text gehören. Und ebenso sind es regelmäßig fromme Sprüche, Lobpreisungen Gottes vor allem, die der Kalligraph zum Vorwand nimmt, seine Erfindungsgabe zu zeigen, und die ihm so eine nachsichtige Beurteilung eines immerhin vorliegenden Verstoßes gegen das Bilderverbot sichern.

Ihre reizvollste ornamentale Gestaltung fand die arabische Schrift wohl im Rahmen des türkischen Kanzleistils (Diwâni) in den Tughren (Handfesten) der osmanischen Sultane, die am Kopf jedes kaiserlichen Erlasses oder Dekretes (Firmân) standen und zumal Ernennungsurkunden und wichtigen Staatsakten ein festliches Gepräge gaben. Sie werden gebildet aus dem komplizierten Namenszug des Sultans in einer bestimmten, traditionellen Haltung, und die bei Hofe beschäftigten Kalligraphen wetteiferten in der Erfindung immer neuer dekorativer Abwandlungen. Hier ist alles Beiwerk, Blumengewinde, Rankenornament, Arabeskenzier, lediglich berufen, das majestätische Signum selbst feierlich zu betonen (Abb. 6), und eine solche Tughra in größerer Ausführung war die gegebene Ziertafel, die in Läden, Werkstätten und Wohnungen das Kaiserbildnis ersetzte und die loyale Gesinnung des Besitzers bekundete. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden kalligraphisch hervorragende Tughren geschaffen, und die Dekadenz zeigt sich erst in der Überhandnahme landschaftlichen und andern fremden Beiwerks, das mit dem Namenszug des Herrschers nicht mehr in Verbindung stand und naturgemäß zu geschmackloser Überfüllung führen mußte.

TIBETISCHE SCHRIFTPROBLEME

VON JOHANNES SCHUBERT-LEIPZIG

In einem Buche, welches Schriftprobleme behandelt, wird man mit ganz besonderem Rechte auch über das Tibetische etwas suchen, weil dieses in seiner Schrift Probleme zeigt, die ihre Lösung bis heute noch nicht endgültig gefunden haben. Freilich läßt der Ausdruck »Schriftprobleme« eine sehr verschiedene Deutung und Ausdehnung zu. Um allem einigermaßen gerecht zu werden, sowie mit Rücksicht darauf, daß gerade von der tibetischen Schrift gemeinhin wenig bekannt ist, soll hier von der weitesten Fassung des Ausdruckes ausgehend, vom tibetischen Schriftersatz, von der Erfindung des tibetischen Alphabetes und seinen Vorbildern, von den verschiedenen tibetischen Schriftarten, ihrer Entwicklung und Anwendung sowie vom Gebrauch der tibetischen Schrift bei anderen Völkern geschrieben werden, und schließlich sollen auch die eigentlichen Probleme, soweit es hier in »Buch und Schrift« möglich ist, beleuchtet werden.

DER SCHRIFTERSATZ

Vor dem Aufkommen der heute bekannten tibetischen Schrift (im 7. Jahrhundert n. Chr.) sollen die Tibeter, wie aus den zuverlässigeren chinesischen[1], nicht aber tibetischen[2] und mongolischen[3] Quellen zur Geschichte Tibets zu ersehen ist, nur die Methode der Quippu (Knotenschnüre) und Kerbhölzer gekannt haben. Über die Art und Weise der Handhabung ist jedoch gar nichts überliefert. Allerdings beziehen sich die bisher ermittelten Angaben darüber mehr auf die Stämme im tibetisch-chinesischen Grenzgebiet; doch liegt nach Laufer[4] kein Grund vor, an der Verwendung solcher Dinge im eigentlichen Tibet zu zweifeln. Terrien de Lacouperie versucht in seiner Arbeit[5] eine schärfere Trennung des Gebrauches von Schriftersatz zwischen den eigentlichen Tibetern und den tibetisch-chinesischen Grenzstämmen, bei denen dann (nach Bekanntwerden der Schrift) auch Hieroglyphen (z. B. bei den Moso[6]) vorkommen. Für die ersteren, d. h. die eigentlichen Tibeter, setzt er an[7] (nach den chinesischen Annalen) 1. einfachen Gebrauch von Gegenständen (z. B.: goldene Pfeile als Zeichen, daß Krieger gesammelt werden sollen; ein goldener Pfeil in einer Länge von sieben Zoll[8] als Zeichen des Amtes; ein Wanderfalk[9] auf der Brust getragen zum Zeichen, daß der Krieg nötig ist; mehrere Wanderfalken in gleicher Weise getragen

als Zeichen, daß der Krieg dringend nötig ist), 2. Knotenschnüre und 3. Kerbhölzer. Eine Notiz in einer tibetischen Quelle, dem sogenannten Rgyal·rabs von La·dvags (d. h. der Chronik von Ladakh in Westtibet)[10], daß fünf Gelehrte den ersten König von Tibet (Gnya·khri·btsan·po, der aus Nordindien gekommen sein soll und zu dessen Zeit die tibetische Schrift noch nicht erfunden war) in Urkunden von Gold und Türkisen verherrlichten, wird von Schlagintweit wohl mit Recht auf indische Bücher und Schrift gedeutet – so sind z. B. verschiedenfarbige Tinten, besonders goldene und türkisenblaue zum Schreiben, bei den Tibetern heute noch in Gebrauch[11] –, während Lacouperie eventuell eine Anspielung auf Verwendung von zusammengehäuften Gold- und Türkisenkörnchen sehen will.

DIE ERFINDUNG DES TIBETISCHEN ALPHABETES UND SEINE VORBILDER

Die Veranlassung zur Schöpfung einer nationalen Schrift hängt mit der Ausbreitung des Buddhismus zusammen. Zum Zwecke buddhistischer Propaganda, die besonders unter der Regierung des Königs Sroṅ·btsan·sgam·po (um 634 n. Chr.) blühte, sollten auch Übersetzungen von Sanskritbüchern, d. h. heiligen Büchern der Buddhisten, ins Tibetische angefertigt werden. So ist es denn auch dieser tibetische, dem Buddhismus sehr zugetane König, der energisch für diese Forderung eintritt. Die tibetischen, mongolischen und chinesischen Berichte darüber gehen sehr auseinander[12]. Was allgemein erzählt wird, ist etwa folgendes: Der König sendet seinen Minister Thon·mi, Sohn der A·nu, später immer mit dem von seinen indischen Lehrern empfangenen Beinamen Sam·bho·ṭa (d. i. der gute Tibeter) bezeichnet, mit 16 Gefährten ins nördliche Indien (Aryadeśa), damit er dort die Schrift, Grammatik und die heiligen Schriften studieren solle. Als sein Lehrer in der Schrift wird ein Brahmane Li·byin (Skr. = Lipidatta) und in der Grammatik ein Paṇḍita Lha·rig·pai·seṅ·ge (Skr. = Devavid Simha) genannt. Thon·mi Sam·bho·ṭa studiert eifrig und schafft nach seiner Rückkehr aus Indien – von den übrigen 16 Gefährten wird nichts weiter berichtet – am königlichen Hofe das tibetische Alphabet in verschiedenen Formen einer – sagen wir einmal – Buchschrift (auch Druckschrift), tibetisch genannt Dbu·can (= mit Kopf) oder Gshar, die gemäß der tibetischen Überlieferung der indischen Lāñcā-Schrift nachgebildet sein soll (obwohl feststeht, daß die Lāñcā-Schrift selbst erst viel später entstanden ist), und einer Kursive, tibetisch genannt Dbu·med (= ohne Kopf) oder Gzab, der nach der tibetischen Überlieferung, die indische Wartula, eine Abart der Lāñcā, als Muster gedient haben soll. Hinsichtlich der tatsächlichen Vorbilder dieser neugeschaffenen tibetischen Alphabete denkt man einmal an die (Nāgari-)Schrift von Kaschmir (Nordwest-Indien), zum anderen an die Schrift von Magadha (Nordost-Indien). Entsprechende Nachforschungen und Vergleiche[13] haben ergeben, daß von den nördlichen Alphabeten Indiens am meisten der Gupta-Typus (4. bis 5. Jahrhundert), wie er z. B. in der Inschrift auf der Säule von Allahabad und besonders in der Inschrift von Gayā erhalten ist, als Muster der tibetischen Schrift gelten kann. I. J. Schmidt hat erstmalig 1829 die Ähnlichkeit der tibetischen Charaktere mit denen der Gayā-Inschrift festgestellt und auf einer Tafel veröffentlicht[14]. Diese Tafel gibt unsere Abbildung 1 wieder[15]. Diejenigen tibetischen Geschichtsschreiber, die in ihren Werken die Nāgari-Schrift von Kaschmir als

Vorbild des tibetischen Alphabetes erwähnen[16], hatten wohl eine Schrift im Auge, wie sie unsere Abbildung 2 zeigt. Die Abbildung entstammt einem tibetischen Manuskript, welches Schriftformen von Tibet und Nepal enthält und von B. H. Hodgson bereits im Jahre 1825[17] veröffentlicht wurde. – Bei der Deutung der für die beiden von Thon · mi Sam·bho · ṭa erfundenen Schriftformen oben genannten Ausdrücke Gzab und Gshar ist wenigstens für die letztere Form nicht ganz klar, ob der Name mit dem Wort »gshar·ba = to move one after another as soldiers« (Chandra Das: Dictionary) in Beziehung steht oder etwa gar auf den Śāradā-Typus der nördlichen Alphabete Indiens anspielt. Die erstere Form, Gzab, was »elegant« bedeutet, bezieht sich eigentlich nur auf eine bestimmte Art der Kursive, nämlich auf die Kanzleischrift (vergleiche die Abbildung 4).

DIE TIBETISCHEN SCHRIFTARTEN

Die beiden gewöhnlichen tibetischen Grundalphabete (Dbu · can und Dbu · med) haben selbstverständlich eine Reihe von verschiedenen, allerdings nur wenig voneinander abweichenden Formen durchlaufen. Varianten beider Schriftarten sind von A. H. Francke auf 7 Tafeln in 3 Gruppen (nämlich 1. für das 8. und 9. Jahrhundert nach Aurel Steins Manuskripten aus Turkestan und Steindenkmälern aus Lhasa [Osttibet], 2. für das 11. und 12. Jahrhundert nach Dokumenten aus Lahoul und Spiti [Westtibet], 3. für das 15. und 16. Jahrhundert nach Steininschriften aus Spiti) zum Vergleich mit den modernen Zeichen (als 4. Gruppe) zusammengestellt worden[18].

Wohl im Anschluß an Hodgsons Arbeit[19] hat der in der Tibetanistik bekannte Inder Sarat Chandra Das in seiner Abhandlung »The sacred and ornamental characters of Tibet«[20] eine Menge tibetischer Schriftarten – vermutlich zum Teil nach einem ähnlichen Manuskript, wie es Hodgson vorgelegen hat – dreißig an Zahl (!) beschrieben und durch Proben auf 9 Tafeln illustriert. Im folgenden will ich eine andere Gruppierung bzw. allgemeinere Zusammenfassung der Schriftarten versuchen.

Unternimmt man, die bisher bekanntgewordenen tibetischen Schriftarten einzuteilen, so ergeben sich etwa 4 bzw. 5 große Hauptgruppen von Schriften, die von den Tibetern zur Darstellung ihrer eigenen Sprache gebraucht werden:

I. Dbu · can-Schriften.
II. Dbu · med-Schriften.
III. Kunstschrift[en].
IV. Indische Schriften.
[V. Durch indische Vorbilder stark beeinflußte Schriften bzw. Modifikationen indischer Alphabete.]

Die unter I genannten Charaktere haben gegenüber denen der Gruppe II am oberen Rande zum großen Teil eine Art Leiste, die – wie in der jetzt üblichen indischen Nāgari-Schrift – der ganzen Zeile den Duktus einer Linie gibt, an der die übrigen Buchstabenteile zu hängen scheinen. Man vergleiche einmal von diesem Gesichtspunkte aus die Abbildungen 3 und 4. Um eine Schriftart als Dbu · can oder Dbu · med bestimmen zu können, erscheinen mir Buchstaben wie ṅ, d, t, c, ch, ts, tsh und vor allem r als die jeweils charakteristischsten Merkmale, weil hier sehr klar und deutlich zu erkennen ist, ob die obere Randleiste fehlt oder nicht.

Hauptgruppe I: Dbu · can-Schriften

(Vergleiche Abbildungen 3 und 9a)

Die Dbu · can-Schriften möchte ich in verschiedene Unterabteilungen gliedern (und würde von

den Dasschen Tafeln zu dieser Art rechnen II: a, b; V: a, c, e, f, h; VI: 1, 2; VII: 1, 3, 5), nämlich

1. die gewöhnliche, auch von den Tibetern nur als Dbu·can bezeichnete Schrift, wie sie unsere Abbildung 3a und b darstellt. Sie besteht aus 30 Konsonanten und 4 Vokalzeichen und wird nach Chandra Das beim Druck auf Papier und Seide (heilige Schriften, Amulette, Gebetsfahnen usw.) oder für Steininschriften (vergl. Abbildung 8a, oberste Reihe) gebraucht. Es sind die Dbu·can-Zeichen im Sinne Thon·mi Sam·bho·ṭas (vergleiche Abbildung 1, die jeweils erste Zeile; Chandra Das, a. a. O., Tafel II, a und p. 47 unten; Hodgson, a. a. O., Tafel nach Seite 418). Die Abbildung 3 gibt zwei Proben dieser Charaktere nach tibetischen Originalen: Unter a) eine Dbu·can-Handschrift (!) für Bücher in bestem Duktus; es ist die Vorderseite des 4. Blattes eines bisher nicht übersetzten, noch veröffentlichten Werkes mit dem Titel »Rgyal·po·chen·po·rnam·thos·sras·la·mchod·gtor·'abul·bai·rim·pa·dṅos·grub·kyi·baṅ·mdzod·ces·bya·ba·bzhugs·so«, d. h. es behandelt einen Opferritus für den Reichtumsgott Kubera; die Handschrift befindet sich in der Universitäts-Bibliothek Leipzig. Unter b) eine Dbu·can-Schrift im Holzblockdruck; es stellt die erste Seite einer ebenfalls noch nicht edierten und unübersetzten Chronik der westtibetischen Ortschaften bzw. Klostersiedlungen Gnas·chen und Dril·bu·ri dar; das Original befindet sich gleichfalls in der Universitäts-Bibliothek Leipzig.
2. Eine Dbu·can-Schrift ohne besondere Bezeichnung, vom gleichen Duktus wie die vorhergehende, nur etwas zarter gestaltet (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel II: b).
3. Eine Zierschrift, genannt Khoṅ·seṅ. Chandra Das, a. a. O. übersetzt dies mit »lions heart characters« oder »lion-hearted« und sagt, die Buchstaben seien »so called on account of their inside being very narrow« (Chandra Das, a. a. O., p. 45). Die 4. Spalte unserer Abbildung 9a zeigt einige dieser Charaktere (siehe auch Hodgson, a. a. O., Tafel III, Spalte 2, Reihe 2, und Chandra Das, a. a. O., Tafel V: b). Sie hat bereits den Duktus der noch zu nennenden Siegelschriften.
4. Eine weitere Ornamentalschrift, namens Sha·chen. Chandra Das, a. a. O., übersetzt »corpulent or fleshy characters«. Die Schrift zeigt sehr starke Anklänge an die indischen Schriftarten (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel V: c und p. 45).
5. Eine besonders wichtige Schrift, die die Bezeichnung Shin·tu·jod·pa trägt. Chandra Das, a. a. O., übersetzt »finished or well described characters«. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie auch als Siegelschrift ausgiebigste Verwendung findet. Unsere Abbildung 9a, Spalte 5 zeigt die Schrift, ebenso Chandra Das, a. a. O., Tafel V: e und p. 45. Sie soll nach Chandra Das von einem der ersten Sa·skya-Hierarchen eingeführt worden sein. Tibetische Siegel finden sich auf unseren Abbildungen 5b und 9b. Abbildung 5b enthält das Amtssiegel des Gouvernements von Lhasa (vergleiche dazu Schriftarten Gruppe II, Nr. 5) und Abbildung 9b das offizielle Siegel des Dalai Lama. Über dieses Siegel siehe Seite 61. Ausführliches über tibetische Siegel überhaupt mit vielen Abbildungen gibt E. H. Walsh in seinem Aufsatz »Examples of Tibetan Seals« in »Journal of the Royal Asiatic Society« 1915, p. 1–15.

6. Eine Schrift, der man die indische Nāgari-Form auf den ersten Blick ansieht und die als die heiligste in ganz Tibet angesehen wird, ist die sogenannte Raṅ · byuṅ · snaṅ · ba oder Skr. Svayambhu. Chandra Das, a. a. O., übersetzt »self-existing«. Abbildungen bei Chandra Das, a. a. O., Tafel V: h und p. 44; dort auch die Legende des heiligen Baumes von Sku · ᾽abum (sprich Kumbum), dessen Blätter Svayambhu-Charaktere aufweisen sollen und nach dem infolgedessen auch Kloster und Siedlung den Namen (Kumbum = die hunderttausend Bilder) bekommen haben sollen[21].
7. Eine Schrift ohne weitere Bezeichnung, nach Chandra Das, a. a. O., Tafel V: f und p. 46, eine Modifikation der Lāñcā-Charaktere. Die den Dbu · can-Charakter zeigende Linie ist bei dieser Schrift nur insofern nicht zu erkennen, als die Köpfe (Dbu) der einzelnen Buchstaben stark von links oben nach rechts unten geneigt sind. Nach Chandra Das, a. a. O., p. 46, von den Anhängern der Bkā · rgyud und Dge · lug · pa-Sekte herrührend (vergleiche Schriftarten-Gruppe II, Nr. 10).
8. Die Mkhā · ᾽agro (sprich Khando)-Charaktere. Chandra Das, a. a. O., übersetzt »letters of fairies«. Auch ihnen sieht man den Charakter der Sanskritschrift sofort an (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel VI: 2 und p. 47). Sie soll nach Chandra Das in Werken der alten Rnyiṅ · ma · pa-Sekte gebraucht worden sein.
9. Eine Schrift derselben Art wie Nr. 8 in etwas einfacherer Gestalt (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel VI: 3 und p. 47).
10. Die von einem tibetischen Gelehrten und berühmten Geschichtsschreiber ᾽Agos · lo[· tsa · ba] erfundene neue Schrift (siehe Hodgson, a. a. O., Tafel VII, Gruppe 2, und Chandra Das, a. a. O., Tafel VII: 3 und p. 47).
11. Die Ṅo · mthsar · yig · gsar (Chandra Das, übersetzt a. a. O. »new curious letters«) genannten Charaktere (s. Chandra Das, a. a. O., Tafel VII: 5 und p. 47).

Hauptgruppe II: Dbu · med-Schriften

(Vergleiche Abbildungen 4 und 5)

Die zweite große Hauptgruppe der tibetischen Schriftarten, die Dbu · med-Charaktere, sind als Kursive überall im Lande in Gebrauch und zwar von einer flüchtigen, sehr schwer zu lesenden Form an über die bessere, klare, auch in handschriftlichen Büchern anzutreffende Gestalt bis zur vornehmsten, zierlichsten und elegantesten Kanzleischrift. Man kann sie in folgende Unterabteilungen gliedern (unter den von Chandra Das gegebenen Beispielen rechne ich hierzu die Tafeln II: c, d; III: a–e; IV: b; V: a, g und VII: 2, 4, 6):

1. Die von Chandra Das, a. a. O., als Tshugs · riṅ (d. h. längliche bzw. hohe Form) bezeichnete Schrift (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel II: c und p. 48), dort auch Ka · dpe oder Khugs · yig · rkaṅ · riṅ genannt, das heißt also eine Schrift mit langen Schäften, wie sie für Fibeln, Abc-Bücher usw. geeignet ist. Chandra Das, a. a. O. übersetzt »long-legged letters«. Hierher gehört die prächtige Kanzleischrift, wie sie auf unserer Abbildung 4 dargestellt ist. Es ist die erste Seite eines auf der lithographischen Missionspresse in Kye · laṅ vervielfältigten Berichtes des Herrnhuter Missionars H. A. Jäschke über seine Reise von Tibet nach Europa (»Bod · nas · phyi · gliṅ · du · ᾽agro · bai · lo · rgyus · ni«), wie der Titel (das heißt die erste Zeile unter der Zahl 1) besagt.

2. Eine Schrift vom gleichen Duktus, nur in kürzerer, niedrigerer Gestalt, daher als Tshugs · thuṅ oder Dpe · yig · rkaṅ · thuṅ (Chandra Das übersetzt a. a. O. »short-legged letters«) bezeichnet, wobei der Ausdruck Dpe [· cha] darauf deutet, daß sie in Manuskripten Verwendung findet (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel II: d und p. 48).
3. Eine Schrift derselben Art in etwas gedrungenerer Form, genannt Tshugs · ma (= niedrige Form?). Auf unserer Abbildung 5a sind die ersten vier Zeilen in dieser Schrift geschrieben. Es ist die Vorderseite von Blatt 5 eines nur fragmentarisch vorhandenen Werkes, dessen Titel ich z. Z. noch nicht ermittelt habe. Das Fragment befindet sich in der Universitäts-Bibliothek Leipzig. Siehe auch Chandra Das, a. a. O., Tafel III: a und p. 48, wo diese Form mit der hier folgenden (Nr. 4) zusammen als Padma (sprich Pema) · thsug · chuṅ bezeichnet ist. Chandra Das, a. a. O., übersetzt »small roundish letters«. Der Name ist aber nach der auf der Tafel III: b bei Chandra Das, a. a. O., stehenden tibetischen Bezeichnung:
4. Padma · ʾakhyug · chuṅ. Vergleiche Chandra Das, a. a. O., p. 48 [II, 1]!
5. Die sehr flüchtige Schrift, die unter der Bezeichnung ʾAkhyug · yig (Chandra Das übersetzt »running hand«) bekannt ist. Sie ist abgebildet bei Chandra Das, a. a. O., Tafel III: c und p. 48 sowie bei Csoma de Körös[22], Anhang, p. 2, Nr. 4. Eine immerhin noch leidlich zu lesende Form dieser Schrift zeigt unsere Abbildung 5a in der letzten Zeile und der tibetische Paß auf Abbildung 5b. Der für einen Inder namens Purengiri Gosain vom Gouvernement von Lhasa bewilligte Paß aus dem Holz-Schlangenjahre des 13. Zyklus ist abgedruckt in Chandra Das' tibetischer Grammatik, aber nicht übersetzt. Über das dabeistehende Siegel siehe oben unter Nr. 5 der Gruppe I.
6. Die ʾAbru · thsa [g (?)]-Charaktere. Chandra Das, a. a. O., schreibt ʾAbru · thsag (Tafel III: d, e und p. 48), Csoma, a. a. O., aber ʾAbru · thsa. Wenn es richtig ist, daß diese Charaktere in Büchern der alten, antibuddhistischen Bon-Sekte in Tibet am meisten vorkommen (Chandra Das, a. a. O., p. 48), so wäre der Name mit Bru · thsa bzw. Bru · zha in Beziehung zu bringen; das bezeichnet nach Chandra Das' Dictionary ein Land im Nordwesten Tibets (wohl aber richtiger = Gu · ge im Südwesten) und einen tibetischen Stamm (dessen Glieder wohl Anhänger der Bon-Religion waren?). Über die Bru · zha-Sprache von Zhaṅ · zhuṅ (das ist Gu · ge in Südwest-Tibet) vergleiche Laufer[23], p. 591. Die ʾAbru · thsa [g (?)]-Schrift wird sowohl in Handschrift (Chandra Das, a. a. O., Tafel IV: d und p. 48) als auch
7. im Druck in etwas veränderter Gestalt gebraucht (Chandra Das, a. a. O., Tafel III: e und p. 48).
8. Die Yaṅ · yig-Charaktere. Der Name ist wohl als »Doppelbuchstaben« oder »noch einmal geschriebene Buchstaben« zu übersetzen, weil viele der Buchstaben eine gewisse, doppeltgeschriebene Form zeigen (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel IV: b). Chandra Das gibt, im Gegensatz zu anderen Schriften, hiervon keine Beschreibung, sondern nur die Abbildung.
9. Eine Schrift mit Buchstaben in quadratischer Form, deren Ursprung dem berühmten Sa · skya Paṇḍita zugeschrieben wird (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel V: a und p. 46). Vergleiche S. 60.
10. Eine Modifikation der gewöhnlichen tibetischen Zeichen mit abgerundeten Ecken. Nach Chandra

A.

ཀ ཁ ག ང ཅ ཆ ཇ ཉ ཏ ཐ ད ན

क ख ग ङ च छ ज ञ त थ द न

པ ཕ བ མ ཙ ཚ ཛ ཝ ཞ ཟ འ ཡ

प फ ब म व य र ल श स ह अ

B.

ह्र ख्य च्छ्र ज्र घ्य ब्य प्र र्म न्य र्य स्य ग्र

C.

घ ध्र ट ठ ड ढ ण ध भ ष क्ष

D.

स्यो घो मो

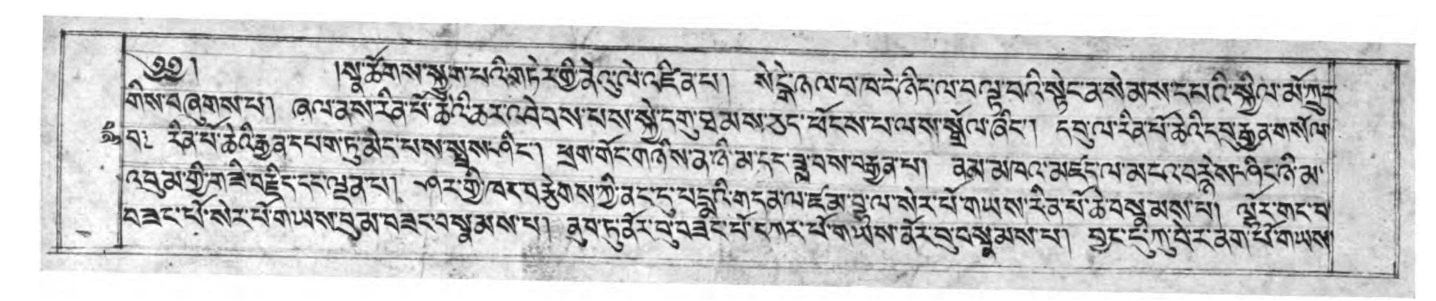
Die tibetischen Schriftzeichen (jeweils 1. Reihe) verglichen mit den indischen Schriftzeichen vom Guyta-Typus der Inschrift von Gayā (jeweils 2. Reihe) und den neueren Devanāgari-Charakteren (jeweils 3. Reihe).

Abbildung 1.

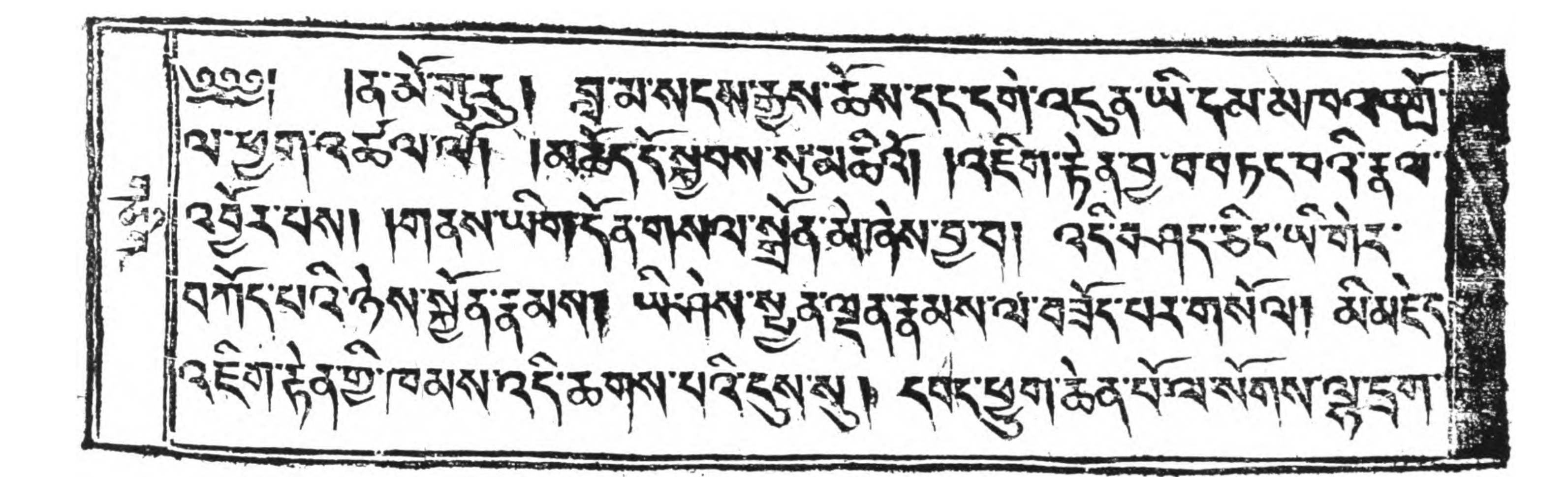
ཁ་ཆེའི་ཡི་གེ་ལུགས་གཅིག་བཞུགས།།

„Eine Art der Buchstaben von Kashmir."
(Kha . chei . yi . ge . lugs . gcig . bzhugs)
Die heute gebrauchten tibetischen Charaktere stehen immer darunter.

Abbildung 2.



a)
Gute tibetische Handschrift: Dbu·can-Charaktere.
(1/2 nat. Größe)



b)
Tibetischer Holzblockdruck: Dbu·can-Charaktere.
(Originalgröße)

Abbildung 3.

Tibetische Kanzleischrift: Dbu·med-Charaktere in Tsughs·riṅ-Form.

Abbildung 4.

Das, a. a. O., p. 46 von den Anhängern der Bkā·rgyud und Dge·lug·pa-Sekte herrühend (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel V: g). Vergleiche die Schriftartengruppe I, Nr. 7.

11. Eine Chag·loi·yig·gsar genannte Schrift. »New letters invented by Chhag Lochava« übersetzt Chandra Das (siehe Hodgson, a. a. O., Tafel VI. Spalte 4 und Chandra Das, a. a. O., Tafel VII: 2 und p. 47).
12. Die neuere kursive Schrift, genannt Skyogs·loi·yig·gsar, weil sie von einem Lo·tsa·ba (das ist Gelehrter, Übersetzer) namens Skyogs erfunden worden sein soll (siehe Hodgson, a. a. O., Tafel V, oben und Chandra Das, a. a. O., Tafel VII: 4 und p. 47).
13. Eine neuere kursive, im Kloster Rdo·rje·gdan entstandene oder gebrauchte Schriftform, die deshalb »Rdor (für rdo·rje)·gdan·yig·gsar« heißt (siehe Chandra Das, a. a. O., Tafel VII: 6 und p. 47).
14. Hierher gehört auch die bei Csoma, a. a. O., Anhang, p. [31]-[35] gut abgebildete Schrift »'Abam·yig«. Er sagt dazu: »these large characters are used in teaching to write the u-met (das ist Dbu·med) or small characters«. Diese Bemerkung soll wohl die Quintessenz aus den nicht übersetzten Zeilen darstellen, die Csoma am Ende der Beispiele in 'Abam·yig-Schrift, gleichfalls in 'Abam·yig-Charakteren, abgedruckt hat: »Rjes·mi·stan (!!)·ciṅ·sdeb·legs·yid (!!)·gzhuṅs·dbaṅ·gis·thsig·dag·la·snag·shog·smyu·gui·bar·du·gtsaṅ·spras·ldan·yig·mkhan·mkhas·pa·byed·na·dgos·pa·yin·'abam·yig·go« das heißt »wenn ein geübter Klosterschreiber (jemand) vermittels Tinte, Papier und Schreiberohr zum Schreiben von Wörtern (thsig·dag·la) mit dem Zwecke schneller und formschöner Auffassung in Kursivschrift (?, rjes·mi·stan·ciṅ) anleitet, dann sind 'Abam·yig-Charaktere erforderlich«. Chandra Das, a. a. O., nennt diese Schriftart nicht. Es ist die Schrift wie Gruppe II, Nr. 1 (siehe S. 55 und unsere Abbildung 4) in ausgeprägtester Form, wie sie wohl nur für Übungszwecke verwendet wird.

Hauptgruppe III: Kunstschrift[en]

Vergleiche Abbildung 6

In das Hauptschema der Dbu·can- oder Dbu·med-Charaktere nicht einzuordnen ist eine gekünstelte Form tibetischer Charaktere, die nach Chandra Das, a. a. O., p. 46, für geheime Staatskorrespondenz gebraucht wird und nach ihrem Erfinder Rin·chen Puṅ·pa den Namen Rin·puṅ·yi·ge bekommen hat. Der Kuriosität halber ist die von Chandra Das, a. a. O., Tafel IV: a, gegebene Probe hier abgedruckt (unsere Abbildung 6). Texte in dieser Schrift habe ich noch nicht gesehen.

Hauptgruppe IV: Indische Schriften

Vergleiche Abbildung 7 und 8a, untere Zeile

Im Laufe der Zeit haben die Tibeter auch indische Charaktere zur Darstellung ihrer Schrift benutzt. Zwei Typen spielen hier eine wichtige Rolle: Lāñcā und Wartula. Diese Schriften haben solches Ansehen erlangt, daß die Tibeter in ihren Geschichtswerken – wie wir gesehen haben – die Grundtypen ihrer Schriften Dbu·can und Dbu·med als aus den genannten Arten hervorgegangen erklären.

1. Die Lāñcā-Schrift, auch den mongolischen Buddhisten bekannt und vor allem von den Buddhisten in Nepal gebraucht, wo ihr Name aber Ran·thsa lautet, ist nach Isaac Jacob Schmidt[24] »wohl eine ältere Gattung oder nur

eine Fraktur der jetzt gebräuchlichen Devanāgari«. Sie kann auf zweierlei Art geschrieben werden, horizontal und vertikal. Horizontale Schreibung findet sich sehr häufig. Abbildungen der einzelnen Buchstaben finden sich bei Hodgson, a.a.O., Tafel I, II, III, Chandra Das, a.a.O., Tafel VIII, IX und Csoma, a.a.O., Anhang, p.[38]-[40]. Die zweimal nebeneinandergesetzte Formel Om · mani · padme · hum (das ist: Om, du Kleinod im Lotus, hum!) zeigt unsere Abbildung 8a, zweite Zeile. Die obere Zeile ist tibetische Dbu · can-Schrift, die untere, horizontale Lāñcā. Es ist eine Inschrift an einem Chaitya (das ist ein großer, steinerner Opferbehälter bzw. ein kleiner Tempel), 15 Meilen von Katmandu, der Hauptstadt Nepals entfernt[25]. Die vertikale Schreibung der Lāñcā-Charaktere führt zur Bildung von sogenannten Monogrammen. Man findet solche auf tibetischen Wandbildern, als Schrankfüllungen, auf Gebetsmühlen und dergleichen. Die hier auf Abbildung 7 gegebene Probe zeigt ein derartiges tibetisches Wandgemälde (das Bild findet sich als Figur 13 bei van Meurs[26]). Das Monogramm enthält gleichfalls die Formel Om · mani · padme · hum. Wer aufmerksam die Abbildung 8a (2. Zeile) mit dem Monogramm auf Abbildung 7 vergleicht, wird eine annähernde Übereinstimmung der Buchstaben nicht allzuschwer erkennen.

2. Die Wartula-Schrift (das heißt Rundschrift; vergleiche die Bezeichnung Vaṭṭeḷuttu = Rundschrift für die südliche und westliche Abart des Tamil), nach Chandra Das, a.a.O., p.41, die Charaktere von Magadha in Nordost-Indien, sind nur eine Modifikation der Lāñcā-Schrift. Wartula-Schrift zeigt die Tafel I bei Chandra Das, a.a.O.

Hauptgruppe V: Durch indische Vorbilder stark beeinflußte Schriften bzw. Modifikationen indischer Alphabete

Man könnte außer den genannten vier Gruppen, noch eine andre Gruppe tibetischer Charaktere aufstellen, nämlich Schriften, die sofort als Nachbildungen späterer indischer Alphabete zu erkennen sind. Diese Schriften habe ich jedoch unter die vier Hauptgruppen einzureihen versucht und mußte sie sämtlich der Gruppe I zuweisen; es sind dort die Nr. 4, 6, 8, 9.

ÜBER DEN TIBETISCHEN TYPENDRUCK AUSSERHALB TIBETS

Bevor ich vom Gebrauch der tibetischen Schriftzeichen für andere Sprachen schreibe, sind im Anschluß an die Aufzählung der tibetischen Schriftarten noch einige Bemerkungen über die Drucktypen erforderlich. Unseren Typendruck verwendet man in Tibet heute noch nicht; wenigstens ist mir bisher davon noch nichts bekannt geworden. Die Tibeter selbst drucken noch so, wie sie es von den Chinesen, ihren Lehrmeistern in der »schwarzen Kunst« gelernt haben (nach A. H. Francke auf Grund der Turfan-Funde vielleicht schon im 10. Jahrhundert n. Chr.), nämlich mit Holzblöcken, die jeweils eine ganze Seite des betreffenden Buches enthalten. Da das verwendete Papier so schauderhaft ungleichmäßig gearbeitet ist, sind diese ganzseitigen Xylographa oft sehr schlecht zu lesen (vergleiche die Abbildung 3b), so daß man gern die weit bessere Handschrift (bei Büchern zumeist in Dbu · can-Charakteren geschrieben) vorzieht (vergleiche die Abbildung 3a). Druckereien sind den größeren Buddhisten-Klöstern des Landes angeschlossen. Die bedeutendsten Pressen befinden sich in Bde · dge (sprich Derge) und Snar · than

(sprich Narthang) bei Bkra · shis · lhun · po (sprich Tashihlumpo). Tibetischen Typendruck gibt es nur außerhalb Tibets, in den indischen und chinesisch-tibetischen Grenzgebieten, in denen zum Teil auch christliche Missionen stationiert sind, wie Slel (sprich Leh), Kye · lañ (dort eine lithographische Presse der Herrnhuter Brüder-Mission), Rdo · rje · gliñ (sprich Darjeeling), ferner in Indien in Calcutta und in China in Tatsienlu in der Provinz Szechuan (wo außer anderen auch die sogenannte deutsche Advent-Missionsgesellschaft eine Missionspresse – auf der auch andere tibetische Schriften gedruckt werden [?] – aufgestellt hat). Gute tibetische Holzblockdrucke werden in großer Zahl in Peping (ehemals Peking) hergestellt. Auch Amerika und Europa haben guten, tibetischen Typendruck, allerdings nur Dbu · can-Charaktere, jedoch in verschiedenen Formen und Graden. So wurden schon im Jahre 1738, einundeinhalb Jahrzehnt nach Bekanntwerden der tibetischen Sprache und Schrift in Europa, in Rom von dem Stempelschneider Antonius Fantautius unter Anleitung des Kapuzinermissionars Orazio della Penna, der lange in Tibet geweilt hatte, tibetische Dbu · can-Typen geschnitten[27], welche später (1762) die Congregatio de propaganda fide bei Drucklegung von A. A. Georgis 820 Seiten umfassenden »Alphabetum Tibetanum« benutzte. Wohl Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden tibetische Schriften auf Vorschlag Isaac Jacob Schmidts und im Auftrag der Akademie St. Petersburg angefertigt[28]. Deutschland besitzt zwei bzw. drei Arten der Dbu · can-Typen, darunter die schönsten, die meiner Ansicht nach existieren, nämlich die jetzt von der Berthold AG., Berlin, hergestellten, von der ehemaligen Gießerei Ferdinand Theinhardt, Berlin, stammenden Typen, deren Vorlagen auf Zeichnungen des Sprachmeisters und in der Tibetanistik rühmlichst bekannten Herrnhuter Missionars H. A. Jäschke zurückgehen. Diese 20 Punkt (= Corps 20) Tibetisch, die auch in dem vortrefflichen Jäschkeschen Tibetan-English-Dictionary (London 1881) sowie in der ebenfalls bei Gebrüder Unger (Th. Grimm), Berlin, gedruckten Ausgabe der Evangelien (in Jäschkes Übersetzung) verwendet ist, weist einschließlich der Akzente, die getrennt geliefert werden, 155 verschiedene Figuren auf. Eine von der D. Stempel AG., Frankfurt a. M., zu beziehende Cicero-Tibetisch, sowie eine Tertia-Tibetisch im gleichen Theinhardtschen Duktus, verwenden die Leipziger Offizinen Haag-Drugulin und August Pries für ihre ganz hervorragenden tibetischen Drucke. Eine Probe aus letzteren bringt unsere Abbildung 8b, die dem Fasc. 2/3 des Volumens IV der »Asia Major« entnommen ist und ein Stück aus »Gzer · myig«, dem bedeutendsten Buche der tibetischen Bon · po-Sekte, enthält. Man vergleiche einmal die schöne Form dieser Typen mit der Dbu · can-Handschrift auf Abbildung 3a und man wird keine trefflichere Wiedergabe dieses Schriftduktus erwarten können. Neben diesen, auf Jäschkes Vorlagen zurückgreifenden Lettern verwendet die Reichsdruckerei in Berlin eine in Einzelheiten von der oben genannten Theinhardtschen Type abweichende Form in kleinerer Schriftgröße. Interessenten finden dieses Alphabet in dem 1924 von der Reichsdruckerei herausgegebenen Werke »Alphabete und Schriftzeichen des Morgen- und des Abendlandes« auf Seite 50 und 51. Diese, auch von der Theinhardtschen Gießerei gelieferten Typen wurden ehemals (Jahr unbekannt) in die Reichsdruckerei von der »Akademischen Druckerei« übernommen. Eine dritte Art tibetischer Lettern, die in Deutschland Verwendung finden oder

wenigstens fanden, ist eine Tibetisch, deren Matern durch den im Jahre 1918 erfolgten Ankauf der Schriftgießerei F. A. Brockhaus in den Besitz der Berthold AG., Berlin, kamen. Diese Typen, von denen angeblich nur 56 Haupt- und Akzentfiguren vorhanden sein sollen, sind offensichtlieh den Dbu·can-Formen tibetischer Holzblockdrucke nachgebildet. Nach der in meinem Besitz befindlichen Probe, die von einem der tibetischen Sprache selbst unkundigen Setzer herrührt, geht aber hervor, daß von dieser Form mindestens zwei verschiedene Grade existiert haben müssen. Jedoch sind beide Formen heute durch die nach den Jäschkeschen Vorlagen hergestellten Typen verdrängt. Sogar in Kalkutta schneidet man tibetische Typen nach Jäschke! – Der H. Berthold AG., Berlin, sowie Herrn Korrektor E. Pagel von der Reichsdruckerei, Berlin, der sich selbst auch intensiver mit zentral- bzw. ostasiatischen Sprachen beschäftigt hat, danke ich für ihre zeitraubenden Nachforschungen und freundlichsten Auskünfte.

VERWENDUNG DER TIBETISCHEN SCHRIFT FÜR ANDERE SPRACHEN

Nachdem die uns bisher bekanntgewordenen tibetischen Schriftarten aufgezählt sind und ein Blick auf ihre eventuelle Anwendung im Druck – auch außerhalb Tibets – geworfen worden ist, sollen einige weitere Zeilen der Verwendung der tibetischen Schrift für andere Sprachen gewidmet werden.

Auch die tibetische Schrift, der ihrerseits, wie im ersten Teile des Aufsatzes dargelegt ist, die indische zum Vorbild diente, ist von Nachbarvölkern zum Muster für deren Nationalschrift genommen worden oder es schrieben zum Teil diese Völker ihre Sprache einfach mit tibetischen Schriftzeichen. So spielten die tibetischen Charaktere eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte der mongolischen Schriftentwicklung, was nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß Tibetisch sozusagen die Kirchensprache der buddhistischen Mongolen ist, die sich sämtlich zum Lamaismus bekennen und daß tibetische Kirchenhäupter es waren, die sich um Regelung der mongolischen Schrift verdient machten. Die heutige, ostmongolische Schrift (seit 1311) geht bekanntlich auf die uigurische (etwa seit 1204 bei den Mongolen in Gebrauch) zurück, welche wiederum aus der von den Nestorianern nach Zentralasien gebrachten syrischen Estrangelo-Schrift entstanden ist. Bereits die Anpassung der uigurischen Schrift an das Mongolische wird auf einen tibetischen Lama, namens Kun · dgā · rgyal · mthsan · dpal · bzaṅ · po (1181—1252 n. Chr.), der aus dem ehemals dominierenden Kloster Sa · skya im südlichen Tibet stammte und daher auch kurz Sa · skya-Paṇḍita heißt, zurückgeführt. Nach Chandra Das, a. a. O., p. 46 hat er die quadratische Form der tibetischen Charaktere geschaffen (vergleiche die Probe bei Chandra Das, a. a. O., Tafel V: a und die Notiz auf unserer Seite 56, Gruppe II, Nr. 9) und soll eine ähnliche Schrift auch in der Mongolei eingeführt haben. Von größerer Bedeutung war jedoch die Tätigkeit seines Neffen, des Sa · skya - Großlamas 'Aphags · pa · blo · gros · rgyal · mthsan, der unter Zugrundelegung der tibetischen Schrift ein mongolisches Alphabet konstruierte, welches wie das des Kun · dgā · rgyal · mthsan, dem Chinesischen gemäß in Kolumnen und von oben nach unten geschrieben wurde. Das ist die sogenannte, mit der tibetischen Siegelschrift fast übereinstimmende 'Aphags · pa - Schrift, die für Inschriften sowie als Kanzleischrift Verwendung fand. Schließlich

brachte ein dritter Sa·skya-Lama, Chos·kyi·'od·zer, unter Zurückgreifen auf die uigurischen Buchstaben und das Alphabet des Sa·skya Paṇḍita eine verbesserte, mongolische Schrift zustande. Die quadratischen, den tibetischen Schriftzeichen nachgebildeten Buchstaben, wie sie bei den Mongolen Verwendung fanden, heißen auf Tibetisch Yu·gur·yi·ge (»uigurische Buchstaben«) und Rgya·ser·yi·ge (»mongolische Buchstaben«). Abbildungen befinden sich bei Chandra Das, a.a.O., Tafel VII: 1. Einige einzelne Buchstaben zeigt unsere Abbildung 9a in Spalte 2 und 3. Dort ist die Schrift als Hor·yig (»Buchstaben von Hor = Mongolei«) bezeichnet. Die Zeichen sind nach einem tibetischen Holzblockdruck aus Ladakh[29] wiedergegeben. Das auf unserer Abbildung 9b dargestellte, offizielle Siegel des Dalai Lama von Tibet besteht aus Hor-Buchstaben, wie sofort ein Vergleich des ersten Zeichens (das sogenannte Schlangenornament, gewöhnlich am Anfang eines Blattes geschrieben) mit dem ersten, das heißt obersten Zeichen der zweiten Spalte (Horyig. a-Series) unserer Abbildung 9a zeigt. Die Lesung hat manchen Streit verursacht[30]. A. H. Francke[31] liest: »talai blamai ru thamka rgyal« und übersetzt »Standard seal of the Dalai lama, bene!«

Aber nicht nur das Mongolische verwendet tibetische Schriftarten, sondern auch andere Völker bedienen sich ihrer. So finden wir tibetische Schrift für die schon erwähnte Bru·zha-Sprache (vergleiche Seite 56, Gruppe II, Nr. 6). Unter den Funden der preußischen Turfanexpedition findet sich sogar ein Dokument, das mit tibetischer Schrift in einer bis jetzt unbekannten Sprache abgefaßt ist; es ist unter dem Titel »Ein Dokument aus Turfan in tibetischer Schrift, aber unbekannter Sprache« von A. H. Francke in Faksimile und Umschrift herausgegeben und in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der Wissenschaften (philos.-histor. Kl., Nr. XII, 1927) veröffentlicht worden. Im Anhange dazu findet sich eine Zusammenstellung über Schreibung fremder Sprachen mit tibetischer Schrift – soweit bisher bekannt geworden –, in der elf Sprachen (darunter auch Chinesisch, Mongolisch und Uigurisch) aufgeführt werden.

Damit sind die Schriftprobleme mehr äußerer Art erschöpft und es ist an der Zeit, die inneren, eigentlichen Probleme zu beleuchten, bei denen, wie gesagt, noch mancherlei ungelöste Rätsel sich zeigen.

DIE EIGENTLICHEN SCHRIFTPROBLEME DES TIBETISCHEN

Der des Tibetischen unkundige Leser wird bereits aus den im Vorhergehenden vorkommenden tibetischen Namen, denen absichtlich hier und da die heutige (zentraltibetische) Aussprache in Klammern beigefügt ist, ersehen und sich vielleicht auch gewundert haben, wie gewaltig die Differenz zwischen Orthographie und Aussprache im Tibetischen heute ist, wie es z. B. in Slel (sprich Leh!) oder Mkhā·'agro (sprich Khando!) besonders zutage tritt. Entsprechende typische Beispiele zeigt unsere Abbildung 10 und 11. Die dort in der jeweils rechten Spalte gegebene heutige (!!) Aussprache ist die des Zentraltibetischen (Lhasa-Dialekt) nach Bells English-Tibetan Colloquial Dictionary (2. ed. Calcutta 1920). Die in den Beispielen (in Abbildung 10 und 11) enthaltenen tibetischen Silbenkomplexe in acht Gruppen sind gleichzeitig Schemata sämtlicher möglichen tibetischen Silbenbildungen. Für die Schriftformen (jeweils linke Spalte der Abbildungen 10 und 11) gilt dabei folgendes: Der Stammkonsonant (tib. miṅ·gzhi) einer Silbe ist durch

große lateinische Buchstaben dargestellt (zwei große lateinische Buchstaben nebeneinander, wie ZH, TH, geben dabei einen einzigen [!!] tibetischen Konsonanten wieder). Der Anlaut ist durch schwache Umrahmung gekennzeichnet, der Auslaut unterstrichen (doppelter Strich bezeichnet dabei Auslautskonsonanz). Der Inlaut (-Vokal) ist einfach durch kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet. Es ist also aus den Abbildungen 10 und 11, linke Spalte, zu ersehen, daß der Anlaut der tibetischen Silbe entweder ein einfacher Konsonant (tib. rkaṅ · pa; für diese hat die tibetische Schrift 30 verschiedene Zeichen; sie machen das tibetische Alphabet aus) ist (Gruppe I) oder eine Konsonanz (Gruppe II–VIII). In letzterem Falle ist zu unterscheiden (Gruppe II:) Konsonanzbildung durch Buchstaben, die dem Stammkonsonanten übergeschrieben sind (tib. mgo · can; als übergeschriebene Buchstaben kommen vor r, l und s und zwar so, daß jeder von ihnen nur bei einzelnen bestimmten Stammkonsonanten begegnet; so r in zwölf Verbindungen, l in zehn Verbindungen und s in elf Verbindungen); (Gruppe III:) Konsonanzbildung durch untergeschriebene Buchstaben (tib. btags · pa; als solche kommen vor y, r, l und ein das v bezeichnender Buchstabe: va · zur; es begegnet y in sieben Verbindungen, r in dreizehn Verbindungen, l in sechs Verbindungen und v in sechzehn Verbindungen); (Gruppe IV:) Konsonanzbildung sowohl durch über – als auch untergeschriebene Buchstaben; (Gruppe V–VIII:) Konsonanzbildung durch vorgeschriebene Buchstaben, sogenannte Präfixe (tib. sṅon · ʾajug; als solche kommen die fünf Buchstaben g und d, b, m und ʾa vor; dabei darf aber nicht übersehen werden, daß g und d in ihrer entsprechenden Funktion wesensgleich sind). Die einzelnen Präfixe können wiederum nur mit ganz bestimmten Stammkonsonanten verbunden vorkommen. Der mit vorgeschriebenem Buchstaben versehene Stammkonsonant kann dabei einfach sein (Gruppe V), einen übergeschriebenen Buchstaben (Gruppe VI), einen untergeschriebenen Buchstaben (Gruppe VII) oder beides zugleich (Gruppe VIII) haben. Aus der jeweils linken Spalte der Abbildungen 10 und 11 ist ferner zu ersehen, daß der Auslaut der tibetischen Silbe vokalisch (Gruppe I, 1; V, 13 und 14: hier beide Auslaute aber in der Schrift durch ein Zeichen dargestellt, das den Wert eines Konsonanten besitzt; VII, 18) oder konsonantisch (die übrigen Nummern) sein kann. Als vokalische Auslaute kommen vor a, ā (V, 13 und 14), i, u, e und o. Konsonantische Auslaute finden sich in der Schriftform der tibetischen Silben zehn (g, ṅ, d, n, b, m, ʾa, r, l, s). Das hier mit aufgezählte ʾa erscheint in der Umschrift im Auslaut als ā. Es können jedoch auch durch s oder d gebildete Konsonanzen im Auslaut vorkommen, nämlich gs (Gruppe I, 7), bs, ms, ṅs (Gruppe VII, 19), nd, rd und ld. Die tibetische Nationalgrammatik faßt die zehn Auslaute als Affixe auf oder benennt sie wenigstens so (»rjes · ʾajug«); die Auslautskonsonanzen heißen »yaṅ · ʾajug«. Inlaute sind nur die einfachen Vokale a, i, u, e, o. In Abbildung 11 habe ich versucht die möglichen Schriftbilder der tibetischen Silbe nach den genannten acht Gruppen nochmals graphisch darzustellen. Dabei bedeutet: senkrechter Strich = Stammkonsonant; ein Punkt oben = übergeschriebener Buchstabe; ein Punkt unten = untergeschriebener Buchstabe; großer wagrechter Strich zur Linken = vorgeschriebener Buchstabe; kleiner wagrechter Strich zur Rechten = vokalischer Auslaut bzw. wenn ein Punkt folgt = Inlaut; ein Punkt zur Rechten in Klammern = (eventuell) konsonantischer Auslaut.

Für das Tibetische ist zu beachten, daß es, wie das Chinesische, Siamesische usw. zum indochinesischen Sprachstamme gerechnet wird und daß, wie in diesen Sprachen, auch im Tibetischen — in der Aussprache — jeder Silbe ein bestimmter (musikalischer?) Ton zukommt, der beim Tibetischen im äußersten Westen (Kleintibet; Ladakh in Kaschmir usw.) jedoch fehlt!

Sieht man sich nun einmal die tibetischen Silbengruppen auf Abbildung 10 und 11 in ihrer Schriftform an, so kann man einen gelinden Zweifel, daß die Komplexe wie Rgyal · rtse, ʾAbras · ljoṅs usw. überhaupt jemals so ausgesprochen worden seien, nicht unterdrücken. Derselben Meinung ist Chandra Das (a. a. O., p. 43 oben). Für Schriftbilder wie thugs · bsams · bzhes · pa, stobs · ldan · me · tog usw., hört man heute in Lhasa (nach Bell, a. a. O.) thu · sam · sh'e · pa, tom · den · me · to und jeder merkt sofort wie leicht sich die Sprachwerkzeuge fügen. Ein »ge« spricht sich entschieden einfacher aus als »bgegs« und ein »du« einfacher als »bdud«. Heute ist ohne Zweifel erwiesen, daß die seit dem 7. Jahrhundert durch einheimische Grammatiker geregelte Schriftsprache eine durchaus künstliche ist, und es war sicherlich für den an der indischen (Sanskrit-) Grammatik geschulten Thon · mi Sam · bho · ṭa kein leichtes Problem eine Sprache wie seine Muttersprache, die die Charakteristika des Indochinesischen trug und trägt, mit einem Alphabet (!) zu schreiben, dessen Vorbild zur schriftlichen Darstellung der Laute und Wörter einer flektierenden, mehrsilbigen Sprache diente. Dennoch scheint aber den tibetischen Grammatikern die Lösung gut gelungen zu sein; denn wir lesen bei Chandra Das (a. a. O., p. 43), daß ein chinesischer Gelehrter, ein Klosterabt (Rgya · nag · gi · mkhan · po) namens Zan · than · shan · shi (so die tibetische Schreibung), der auf Einladung des Königs Khri · sroṅ · lde · btsan (regierte 755—795 n. Chr.) das Kloster Bsam · yas besuchte, »was so much struck with the capacity of the Tibetan characters to express Chinese words with their curious intonation (!!) and phonetic peculiarities (!!) that he undertook both to transliterate (!!) and translate some of the Chinese works into Tibetan and certain Tibetan work into the Chinese language«. Leider sind mir solche Werke bisher nicht bekannt geworden.

Betrachten wir jetzt nunmehr die in der rechten Spalte der Abbildung 10 und 11 stehenden Ausspracheformen und vergleichen sie mit ihren Schriftbildern, so zeigt sich folgendes: Die durch schwache Umrandung gekennzeichneten Anlaute der Schriftbilder zeigen auch bei Anlautskonsonanz in der Lhasa-Aussprache nur einfachen Konsonanten, das heißt also vor- und übergeschriebene Buchstaben sind verschwunden; von untergeschriebenen verschwindet r, es bleibt aber y (wohlgemerkt nur Fälle, die in unseren Beispielen gerade vorkommen!). In den Beispielen VII, 18 und 19 findet sich bei den Anlauten ʾaBr und ʾaGr außer, daß nur ein einfacher Konsonant zu hören ist, dabei auch gleichzeitig eine Wandlung des Lautes zu d (!!); das Beispiel V, 15 zeigt in seiner Ausspracheform überhaupt nichts vom Anlaut der Schriftform! In bezug auf die Auslaute ist festzustellen, daß von unseren Beispielen die konsonantischen Auslaute, außer n, wegfallen und daß dabei die (vokalischen) Inlaute meist verändert als Auslaute auftreten. Außerdem bestehen bei bestimmten Aus- und Anlauten euphonische Veränderungen beim Zusammentreffen zweier Silben (IV, 12; V, 13 u. 14; VII, 7 u. VII, 19).

Bei dem ganzen Problem, das wir mit der tibetischen Schrift vorliegen haben, handelt es sich also um die Fragen:

1. Wie kommen die über-, unter-, und vorgeschriebenen Buchstaben zustande?
2. Welchen Zwecken dienen sie?
3. In welchem Verhältnis steht die heutige (zentraltibetische) Aussprache der Laute bzw. Silben zu ihrem orthographischen Schriftbild?

Man hat nicht erst von gestern auf heute versucht, den Schleier zu lüften und den Zweck der eigenartigen, orthographischen Erscheinungen zu erkennen, jedoch bis heute wohl noch ohne endgültigen Erfolg. Zur Beantwortung der Fragen 1 und 2 des Problems sind schon mehrfach wort- bzw. sprachvergleichende Versuche gemacht worden[32] und auch die Tibetanistik verdankt den wertvollen, durch ihre exakten Ausführungen besonders hervorragenden Arbeiten Simons[33] und den trefflichen Untersuchungen Wolfendens[34] sehr wichtige Anregungen und Entdeckungen.

Verhältnismäßig wenig geholfen hat uns aber der sehr naheliegende Gedanke, die grammatischen Schriften der Tibeter zu studieren, um von ihnen, die ja ihre Sprache zweifellos besser kennen als wir, zu erfahren, was uns an der Erscheinung dunkel ist. Zwar hat es lange gedauert bis vollständige Übersetzungen tibetischer, grammatischer Werke vorlagen: 1928 (im Oktober) war meine Übersetzung eines tibetischen Kommentars zur »Nationalgrammatik«[35] erschienen (allerdings im Druck nur die eine Hälfte; die andere findet sich in den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen 1929) und gleich darauf hatten wir auch die ausgezeichnete Arbeit Bacots[36] vorliegen. Die Übersetzung eines dritten Kommentars zur »Nationalgrammatik« habe ich im Manuskript fertig vorliegen[37], und ich hoffe diese Arbeit bald im Druck veröffentlichen zu können. Da ich mich außerdem schon einige Jahre mit der Übersetzung von Si · tu · rin · po · che's Werk, das heißt dem ausführlichsten Kommentar zu Thon · mi Sam · bho · ṭa's grammatischen Schriften, beschäftige, darf ich mir wohl erlauben zu sagen, daß uns ein volles Verständnis der grammatischen, tibetischen Schriften noch nicht gelungen ist. Die bildliche Ausdrucksweise und oft tolle Phantasie des Tibeters haben hier noch einen gewaltigen Riegel vorgeschoben. Das Ergebnis der Arbeiten ist bisher etwa das, daß man weiß, daß die Tibeter ihre »Nationalgrammatik« (damit sind eben die noch erhaltenen und dem Thon · mi Sam · bho · ṭa zugeschriebenen Traktate Sum · cu · pa und Rtags · kyi · 'ajug · pa gemeint) in zwei Teile gliedern: der erste, Sum · cu · pa (»Alphabet«) genannt, entspricht in der Hauptsache etwa dem, was wir in unseren Sprachen unter grammatische Formenlehre einreihen würden, während der zweite Teil, Rtags · kyi · 'ajug · pa, mehr die innere Struktur des Sprach- oder besser gesagt Silbenbaues behandelt und in jeder Hinsicht das enthält bzw. enthalten muß, was den Gegenstand unseres Problemes bildet. Man hat öfter gesagt, dieser Teil der »Nationalgrammatik« (der im Gegensatz zum ersten Teil noch besonders dunkel ist, obwohl sehr viele Termini technici erschlossen sind) stehe irgendwie mit dem Tonsystem in Zusammenhang. Wie weit dem so ist, möchte ich vorläufig nicht entscheiden. Nur kann ich die Ansicht Wolfendens[38], daß gewisse tibetische Termini technici, die bisher als auf »Töne« bezüglich angesehen worden sind, aber nach der »Nationalgrammatik« anders zu verstehen seien, nicht teilen. Wichtig erscheint mir aber aus den grammatischen tibetischen Schriften die Beobachtung, daß die genannten beiden ältesten Werke dieser Art die über- und unterschriebenen Buchstaben überhaupt nicht erwähnen, dagegen ausführlicher von den vorgeschriebenen Buch-

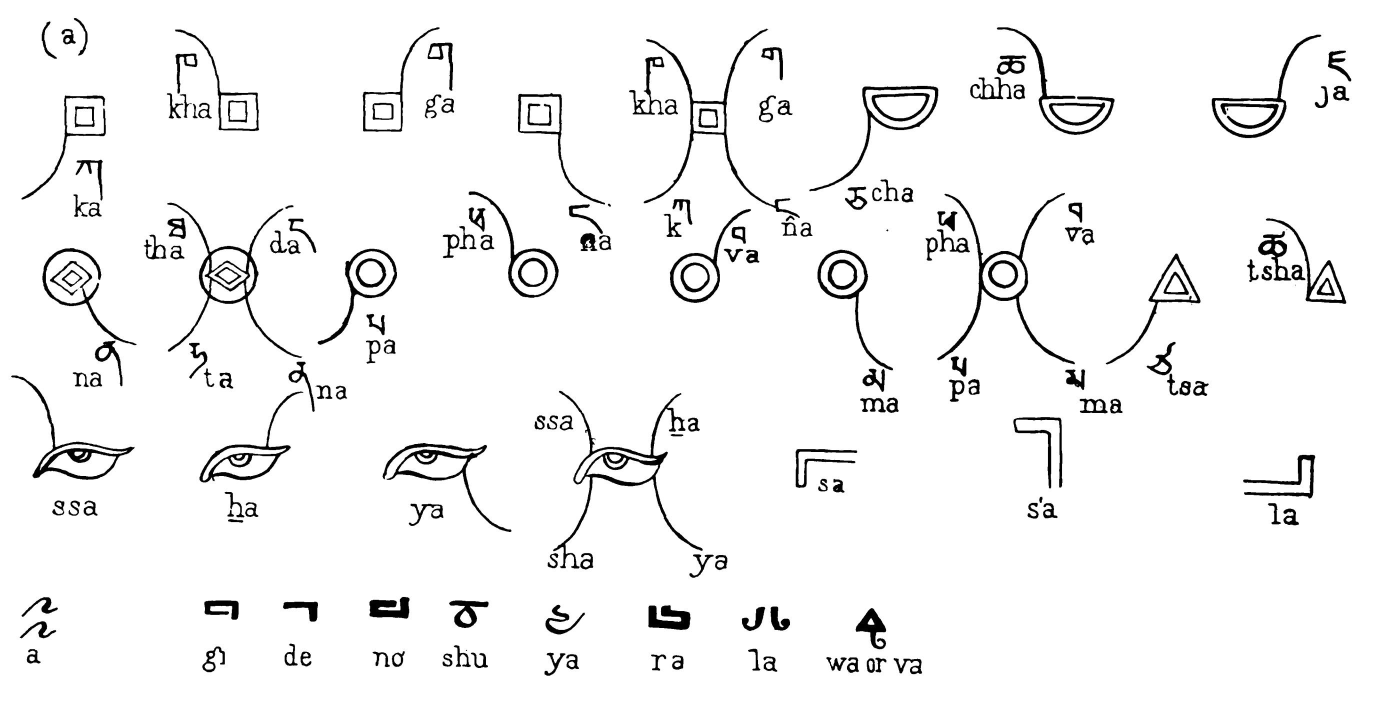
a)

Tibetische Kursivschrift: Dbu·med-Charaktere { in Tshugs·ma-Form (Zeile 1–4)
in 'Akhyug·yig-Form (Zeile 5)

b)

Tibetischer Reisepaß. Kursivschrift: Dbu·med-Charaktere in 'Akhyug·yig-Form.
(Mit Amtssiegel des Gouvernements von Lhasa.)

Abbildung 5.



Beispiele tibetischer Geheimschrift: Rin·pun̊ Charaktere.

Abbildung 6.

Tibetisches Wandgemälde



mit Monogramm in Lañca-Schrift.



Abbildung 7.

ༀ་མ་ཎི་པདྨེ་ཧཱུྃ ༀ་མ་ཎི་པདྨེ་ཧཱུྃ

a)

Die Formel Om·mani·padme·hum in tibetischer Dbu·can-Schrift (erste Zeile); in horizontaler Lañcā-Schrift (zweite Zeile); (Die Formel steht zweimal nebeneinander.)

སྟོན་པའི་ག་ཞིན་རབས་མཁས་པའི་མཆོག །

འགྲོ་བའི་དོན་མཛད་ཀུན་གྱི་རྗེ ། ༎

ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པའི་ཡེ་ཤེས་ཅན །

སྲིད་པའི་རྒྱལ་པོ་སངས་པོ་ཡིས །

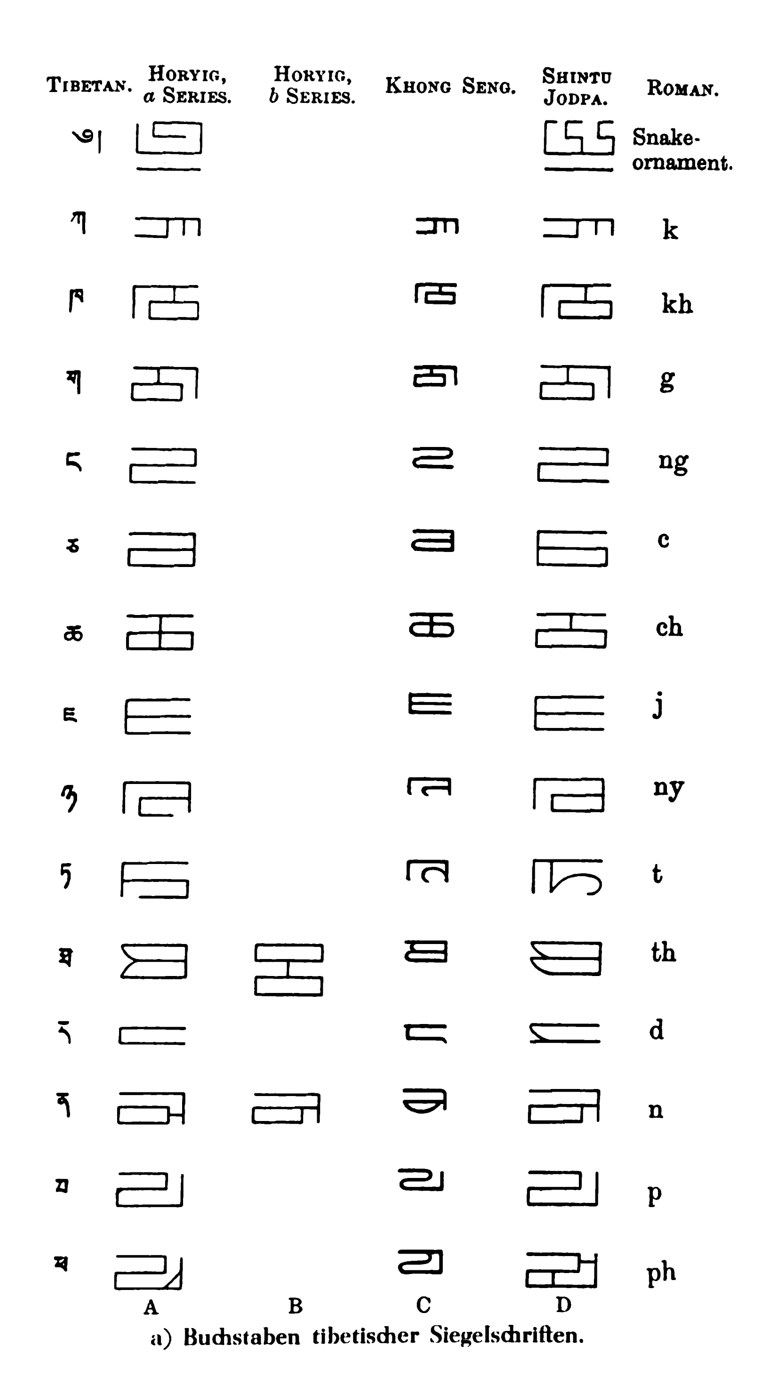
སྤྲིངས་པའི་ཡི་གེ་སླན་དུ་ཞུ །

ཞེས་གསོལ་ནས ། རིན་པོ་ཆེའི་སྒྲོམ་བུ་ཁ་སྦྱེ་ནས ། ཞུས་པའི་མདོ ། སྟོན་པ་ལགས །
སངས་པོ་འབུམ་ཁྲིའི ༎ ཞལ་ནས ། བྱང་ཕྱོགས་ཀྱི་འཛིག་རྟེན་གྱི་ཁམས་ན ། ཡུལ་
གྱི་མིང་ནི་འོད་མ་འབུམ་སླུ་བྱ་བ་ལགས ། མཁར་།གྱི་སྙིང་ནི་དང་བ་རྫོང་ཕུགས་བྱ་
བ་ལགས ། པ་ནི་གདོ་ཁྲི་རྗེ་ཐང་པོ་བྱ་བ་ལགས ། མ་ནི་དཔྱད་གང་བཙུན་ཁྲི ༎ མ་བྱ་
བ་ལགས ། དེ་གཉིས་ཀྱི་བུ་ནི་གདོ་བུ་ཏོ་དེ་བགྱི་བ ། འཛམ་བུ་གླིང་གི་སྐྱེ་ལགས་དེ །

b)

Sehr guter moderner tibetischer Typendruck, wie er in Deutschland gebraucht wird.

Abbildung 8.



a) Buchstaben tibetischer Siegelschriften.



b) Offizielles Siegel des Dalai-Lama.



Abbildung 9.

Abbildung 10.

		Der gebildete Tibeter schreibt heute		Der [Zentral-]Tibeter spricht heute:
I	1	Ka	ཀ	ka
	2	Med	མེད	me
	3	ZHu[-Mar]	ཞུམར	zhu [-ma]
	4	Od	འོད	ö
	5	Yan[-Lag]	ཡན་ལག	yen [-la]
	6	Rag	རག	ra
	7	Lags	ལགས	lā
II	8	sKad	སྐད	ke
	9	sKal	སྐལ	ke
	10	sMad	སྨད	me
III	11	Srog	སྲོག	so
IV	12	rGyal[-rTSe]	རྒྱལ་རྩེ	Gya [ntse]
V	13	bKā[-aGyur]	བཀའ་འགྱུར	Ka [njur]
	14	mKHā[-aGro]	མཁའ་འགྲོ	Kha [ndo]
	15	dBus	དབུས	ü
	16	aTHud	འཐུད	thü

Abbildung 11.

		Der gebildete Tibeter schreibt heute:		Der [Zentral-]Tibeter spricht heute
VI	17	bsTan[-aGyur]	བསྟན་འགྱུར	Tan [jur]
VII	18	aGro	འགྲོ	do
	19	aBras[-lJons]	འབྲས་ལྗོངས	De [njong]
VIII	20	brGyud	བརྒྱུད	gyü

I	├(•)	ka	
II	├(•)	sgo	
III	├(•)	gyo(g)	aber V !!
IV	├(•)	rgya(l)	
V	┼(•)	kl a(l)	gyog aber III !!
VI	┼(•)	brkan)	
VII	┼(•)	dbyu(g)	
VIII	┼(•)	brgya(d)	

staben sprechen; das aber nur wiederum im zweiten (Rtags · kyi · ʼajug · pa), nicht im ersten Teil (Sum · cu · pa; dort sind die vorgeschriebenen Buchstaben nur einmal aufgeführt). Zum größten Teil treten die vorgeschriebenen Buchstaben (Präfixe) im Tibetischen bei den Bildungen auf, die wir als Verbale zu bezeichnen gewöhnt sind, und modifizieren diese entsprechend: so z. B. hinsichtlich der Tempora (z. B. sogenanntes Präsens ʼāgegs · [pa], sogenanntes Perfektum ḇkag, sogenanntes Futurum ḏgag; alles Formen eines Verbums »verhindern«). Andererseits treten die Präfixe aber auch bei Formen oder Silben auf, die keinesfalls als Bildungen verbaler Natur anzusehen sind (z. B. dbus = Mitte u. a.), was darauf hindeutet, daß die vorher genannten Bildungen eben gar keine Verba in unserem Sinne sind. Bei den übergeschriebenen Buchstaben z. B. r und l hat die sprachvergleichende Methode festgestellt, daß es sich dabei vermutlich um versetzte Laute (Liquidametathese)[39] handelt usw. Es ist hier nicht der Platz, um diesen Dingen ausführlicher nachzugehen; sie sollten nur angedeutet werden.

Wenn es sich bisher immer um Punkt 1 und 2 des Problems gehandelt hat, so gibt es aber auch noch einen Weg, um etwas vorwärts zu kommen, den bisher noch niemand in entsprechender Weise eingeschlagen hat, nämlich den, das Problem von der umgekehrten Seite anzufassen, das heißt als Punkt 3 des Problems festzustellen, in welchem Verhältnis die heutige Umgangssprache zur Schriftsprache oder genauer ausgedrückt, der heutige Laut zum Schriftbild steht. Diesen Weg habe ich bereits ein gutes Stück beschritten und gedenke das Ergebnis später unter Zugrundelegung eines originaltibetischen Syllabars (auch solche Bücher besitzen die Tibeter!) zu veröffentlichen. Was sich bisher gefunden hat, ist die überraschende Tatsache, daß in der tibetischen Schrift eine Analogie zur siamesischen nicht verkennbar ist. So, wie man im Siamesischen jedem Schriftbilde sofort seine Aussprache, Tonhöhe usw. ansieht, ist das auch — bei entsprechender Konstruktion — im Tibetischen möglich. Wie die Siamesen z. B. die Silbe kʻa in ihrer verschiedenen Bedeutung (ich, Preis, töten) und Tonhöhe durch verschiedene Schriftzeichen, die sie für dieses kʻ besitzen und durch entsprechende Akzente wiedergeben, so haben die Tibeter nach ihrer heutigen Aussprache etwa einen Laut ka (Säule, Wort, schwer), der je nach der Bedeutung orthographisch ka, bkā, dkā zu schreiben ist, oder einen Laut me (Feuer, nicht, unterer Teil), der im Schriftbilde me, med und smad (!) aussieht. Dem (Zentral-) Tibeter ist es total in Fleisch und Blut übergegangen, ein geschriebenes Wort wie »smad« auf den erster Anhieb »me« zu lesen — vielleicht sieht er in smad die Silbe me in einer für ihn ganz bestimmten Bedeutung — und nach seiner Gewohnheit liest er so auch Wörter bzw. Silben fremder Sprachen, z. B. deutsches »Zeit-Geist« als »tsi · gi« (!!) (vergleiche Dawasamdup's English-Tibetan Dictionary, Calcutta 1919, p. 987, Nr. 14); ferner weiß ich aus eigener Erfahrung, daß ein Tibeter aus der Gegend des heiligen Berges Kailas eine (von mir) geschriebene Silbe »bret« (die im Tibetischen nur mit d am Schluß vorkommen kann) ohne weiteres »re« liest. Wollte man, daß der Tibeter unseren Laut bret liest, so darf man nicht eine Silbe (mit der Anlautskonsonanz br) schreiben, sondern muß etwa die drei (!) Silben »be · re · te« verwenden. Weiterhin wäre noch als besonderes Faktum zu bemerken, daß der Tibeter oft auch Wörter fremder Sprachen in eigentümlicher, tibetischer Weise

schreibt, z. B. indisches (Sanskrit) »kalpa« als »bskal · pa« (!!).

Das soll für unsere Darstellung genügen. Sie hat sich ja nur die Aufgabe gestellt, weiter nichts als ein Wegweiser in die tibetischen Schriftprobleme zu sein, deren Existenz nach alledem wohl kaum jemand in Abrede stellen dürfte.

ANMERKUNGEN (LITERATUR)

1a T'ang shu (Annalen der T'angs-Dynastie [618–906 n.Chr.]), Buch 256, 257. Über andere einschlägige Stellen aus den T'ang-Annalen, vgl. Anm. 4, p. 34 (Anm. 1).

1b Eine englische Übersetzung der Bücher 256 und 257 der T'ang-Annalen gibt Bushell, S. W.: The early history of Tibet. From Chinese sources = Journal of the Royal Asiatic Society, N. S. Vol. 12 (1880), Pt. 4, p. 435–541.

2a Rgyal · rabs · gsal · bai · me · loṅ = der die Genealogie der Könige von Tibet erklärende Spiegel (verfaßt etwa 1327):

1. Ausgabe und Übersetzung von Emil Schlagintweit: Die Könige von Tibet ... München: Akademie 1866 = Abhandlungen der Königl. bayer. Akad. d. Wissensch., I. Kl., Bd. 10, Abt. 3.
2. Ausgabe und Übersetzung von A. H. Francke: The chronicles of Ladakh and minor chronicles ... Calcutta 1926: Superintendent Government Printing = Archaeological survey of India, new imperial series. Vol. 50 (Antiquities of Indian Tibet, Part [volume] II).

2b Ye · shes · dpal · 'abyor: Dpag · bsam · ljon · bzaṅ (verfaßt 1747). Herausgegeben von Sarat Chandra Das. Calcutta: Presidency Jail Press 1908. Bisher noch nicht übersetzt.

2c 'Ajigs · med · nam · mkhā: Hor · chos · byuṅ (verfaßt 1818). Geschichte des Buddhismus in der Mongolei. Aus dem Tibetischen herausgegeben, übersetzt und erläutert von Georg Huth, Straßburg: Trübner 1892–1896.

3 Sanang Setsen: Geschichte der Ostmongolen und ihres Fürstenhauses. Aus dem Mongolischen übersetzt und mit dem Originaltext ... herausgegeben von Isaac Jacob Schmidt. St. Petersburg und Leipzig 1829.

4 Laufer, Berthold: Origin of Tibetan writing (p. 34, Anm. 1) = Journal of the American Oriental Society. Vol. 39 (1918), p. 34–46.

5 Lacouperie, Terrien de: a) Beginnings of writing in and around Tibet = Journal of the Royal Asiatic Society, N. S. 17 (1885), p. 415–482. b) Beginnings of Writing in central and western Asia. London 1894.

6 S. z. B. Anm. 5a, Tafeln (Moso-Hieroglyphen) zwischen p. 460/461.

7 S. Anm. 5a, p. 420 oben.

8 Chines. = tsun⁴. Der chines. Zoll (tsun⁴) = der zehnte Teil des chines. Fußes (tschi³).

9 Der in den letzten Jahren von der Commercial Press in Shanghai herausgebrachte (chines.) Zoological Nomenclator gibt für das Zeichen hu⁴ die Bedeutung „falco peregrinus", also der fast die ganze Welt durchstreifende Wanderfalk.

10 S. Anm. 2a: 1 (p. 42 u. Anm. 4); s. Anm. 2a: 2 (p. 77).

11 Vgl. Laufer, Berthold: Der Roman einer tibetischen Königin. Tibet. Text und Übersetzung. Leipzig: Harrassowitz 1911, S. 249 unten.

12 S. Anm. 1, 2, 3.

13 Francke, A. H.: The Tibetan alphabet (p. 267) = Epigraphia Indica. Vol. XI, p. 266–272. Weiteres s. Anm. 4, p. 37 ff.

14 Schmidt, Isaac Jacob: Über den Ursprung der tibetischen Schrift = Mémoires de l'académ. impér. des sciences de Saint-Pétersbourg, Sér. 6, Tome 1 (1832), p. 41–54 und die Tafel nach p. 88.

15 Die fehlenden Gupta Typen der Buchstaben und Buchstabenverbindungen unter C, Nr. 2, 4, 5 und 6 besagen, daß diese Zeichen sich auf der Inschrift von Gayā nicht finden.

16 S. Anm. 2a: 2 (p. 82 unten) und Anm. 2b (p. 167).

17 Hodgson, B. H.: Notices of the languages, literature, and religion of the Bauddhas of Nepal and Bhot (d. i. Tibet) = Asiatic Researches. Vol. 15 (1825), p. 409–478.

18 S. Anm. 13.

19 S. Anm. 17.

20 Das, Sarat Chandra: The sacred and ornamental characters of Tibet = Journal of the Asiatic Society of Bengal. Vol. 57 (1888), p. 41–48.

21 In Filchners Buch: Ein Beitrag zur Geschichte des Klosters Kumbum, Berlin: Mittler & Sohn 1906, wo ein ganzes Kapitel (S. 104–127) diesem sogenannten Wunderbaum gewidmet ist, ist nachgewiesen, daß von alledem nichts auf den Blättern zu sehen sei, wohl aber evtl. in der Rinde (— bei genügender Phantasie —) erblickt werden könne.

22 Csoma de Körös, Alexander: A grammar of the Tibetan language in English. Calcutta: Baptist Mission Press 1834.

23 Laufer, Berthold: Studien zur Sprachwissenschaft der Tibeter. Zamatog = Sitzungsbericht der Königl. bayer. Akad. d. Wissensch., philosoph.-histor. Kl., 1898, Bd. I, S. 519–594.

24 S. Anm. 14.



[25] Hodgson, B. H.: Remarks on an inscription in the Ranjá and Tibetan (U'chhén) characters, taken from a temple on the confines of the valley of Nepál = Journal of the Asiatic Society of Bengal. Vol. IV (1835), p. 196—198.

[26] Van Meurs: Tibetaansche Tempelschilderingen, Amsterdam 1924. S. 19.

[27] Georgi, A. A.: Alphabetum Tibetanum. Rom: Congregatio de propaganda fide 1762, p. 559/560.

[28] Vgl. Bulletin scientifique publ. par l'académ. impér. de Saint-Pétersbourg, Tome I, p. 31 (a).

[29] S. p. 1206 bei Francke, A. H.: Note on the Dalai Lama's seal and the Tibeto — mongolian characters = Journal of the Royal Asiatic Society, 1910 II, p. 1205—1214.

[30a] Waddell, L. A.: Seal of the Dalai Lama = Journal of the Royal Asiatic Society, 1911, p. 206—207.

[30b] Walsh, E. H.: Seal of the Dalai Lama = Journal of the Royal Asiatic Society, 1911, p. 206—207.

[30c] S. Anm. 27.

[31] S. Anm. 27, p. 1206.

[32] Conrady, Aug.: Eine indochinesische Causatio-Denominatiobildung ... Leipzig: Harrassowitz 1896.

[33] Z. B. Simon, Walter: Tibetisch-Chinesische Wortgleichungen. Berlin, Leipzig: De Gruyter 1930. Auch in den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen erschienen.

[34] Wolfenden, Stuart U.: a) The Prefix m- with certain substantives in Tibetan = Language IV (1928). b) Outlines of Tibeto-Burman Linguistic Morphology ... London: Royal Asiatic Society 1929 = Prize Publication Fund. Vol. XII.

[35] S. Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen 1928 und 1929.

[36] Les slokas grammaticaux de Thomni Sambhoṭa ... Paris: Geuthner 1928 = Annales de Musée Guimet. Bibliothèque d'Études 37.

[37] (Das Sum · cu · pa und Rtags · kyi · 'ajug · pa des Lama Lcaṅ · skya · rol · pai · rdo · rje.)

[38] S. Anm. 34, b (p. 14/15, Anm. 2).

[39] S. Anm. 33 (S. 30).

DIE HIRSAUER BUCHMALEREI
EIN PROBLEM DER INITIALORNAMENTIK

VON K. LÖFFLER-STUTTGART

Die Schrift gibt Rätsel auf, aber sie löst auch wieder Rätsel und enthüllt Geheimnisse, hinter die der Wissensdurstige auf anderem Weg nicht kommen würde. Der Graphologe ersieht aus den Schriftzügen eines Unbekannten sein geistiges Wesen und manche Verbrecherspur ist nur durch die Schrift aufgedeckt worden. Für den Paläographen wird ein altersgraues Pergament mit Text in fremdartigen Buchstaben zum lebendigen Zeugen einer ganz bestimmten Zeit, von der sonst im Inhalt des Schriftstücks auch nicht die geringste Andeutung gemacht sein mag.

Auch wenn besondere Absichten der Kunst, wenn Einwirkungen von Stilgesetzen die äußere Form der Buchstaben über die bloße Zweckbestimmung hinaus abändern, wenn sie ihnen eine Verkleidung überwerfen, wie wir es bei der Initialornamentik sehen, so werden gerade diese in Kunstformen gekleidete Buchstaben erst recht wieder zu Äußerungen vergangener Zeiten und alter Stätten, und mancher Ort, der wohl einst in der Geschichte der Schrift und der Kunst eine Rolle gespielt, aber seither verschwunden oder wenigstens ins Dunkel der Vergessenheit versunken ist, lebt weiter in solchen Schriftformen, auch wenn sie heute an ganz andre Orte sich verloren haben. So erstehen alte Kunststätten, von denen uns die Geschichte erzählt, die aber selbst heute nicht mehr unmittelbar zu uns reden können, anschaulich erst wieder aus solchen Zeugen, die Verbindungen herstellen und verborgene Wege aufdecken.

Ein kleines, aber feines Gegenstück zum Heidelberger Schloß mit seiner Allerweltsromantik ist das tief im Schwarzwald verborgene Kloster Hirsau mit seinem stillen Zauber. Während in Heidelberg Völkerwanderungen über die Ruinen fluten, liegt die alte Klosterstätte, fast einem Dornröschen gleich, verlassen im Waldtal, und ist wie eine Märchenprinzeß mit manchem Schleier bedeckt, durch den jahrhundertlange Forschung noch nicht ganz durchgedrungen ist. In Dunkel gehüllt sind die ersten Anfänge von Hirsau. Umstritten ist die Hauptgestalt des Klosters, von der die große Zeit heraufgeführt wurde; hatte Wilhelm von Hirsau politische Ziele oder ist er nicht vielmehr bloß ein Neuerer des Mönchtums? Wie sah das große Münster aus, das Wilhelm werden hieß und das für viele andre Vorbild wurde? Von dem Bau stehen nur noch einzelne

Reste und so muß das Urstück der Hirsauer Baukunst, die so weite Kreise gezogen, durch mühsame Forscherarbeit der Nachwelt erst wieder aufgerichtet werden. Das Geistesleben im Kloster, das die Berichte oft erwähnen, könnte man sich anschaulich ausmalen, wenn die Handschriften, aus denen es seine Nahrung zog und in denen es sich niederschlug, noch davon Zeugnis ablegten. Aber die Hirsauer Bibliothek ist fast spurlos verschwunden, und damit sind auch die Zeugen für ein weiteres Gebiet der Kunst, das zweifellos im Kloster gepflegt wurde und das sonst oft, gerade im Gegensatz zu vielen andern Kunstdenkmälern, mit seinen Werken noch so frisch und unmittelbar auf die Nachwelt wirken kann, die Buchmalerei, für immer stumm geworden.

Mit wehmütiger Freude hat man seither schon dann und wann auf einige wenige Bücher geblickt, die als Reste der Hirsauer Bibliothek gelten. So vor allem auf das große, dreibändige, reich mit Bildern geschmückte Passionale der Stuttgarter Landesbibliothek, das aus dem Kloster Zwiefalten kam (Bibl. fol. 56 bis 58). Schon die Zwiefaltner Mönche haben diese Handschrift wegen ihrer Auszeichnung des heiligen Aurelius als Hirsauer Gut angesehen, der Stuttgarter Katalog hat die alte Überlieferung festgehalten, und als Bibliothekar Stälin von den wichtigsten Handschriften seiner Bibliothek berichtete, führte er wieder dieses Stück als Hirsauer Denkmal auf. So war es eine sehr verdienstvolle Tat, als vor einigen Jahren ein junger Kunsthistoriker dieses Werk in einer Monographie mit großem Fleiß und reichem Wissen eingehend behandelte und alle Bilder weiteren Kreisen vorlegte, als Proben der verschwundenen Hirsauer Buchmalerei[1]. Er wies in einer eingehenden Untersuchung nach, daß dreierlei Quellen für diese Kunst zu erkennen seien, eine Einsiedler — Heimat des ersten Mönchskonvents —, eine bayerische — Heimat des großen Abts Wilhelm —, und eine italienische, die durch ein berühmtes, dem Kloster von Kaiser Heinrich verliehenes Buch vermittelt gewesen wäre. Freilich bleibt auch jetzt noch manches Rätsel ungelöst, vor allem die Frage, wie eine so wertvolle Handschrift aus Hirsau abgegeben und wie sie endgültig in einem Tochterkloster eingereiht werden konnte, und so wird man bei Festlegung dieser Malereien wohl auch weiterhin zwischen Hirsau und Zwiefalten schwanken. Aber auch wenn dieses und ähnliche Stücke als Schöpfungen von Zwiefalten, wo sie sich tatsächlich vorgefunden haben, angesehen würden, wäre damit doch auch einiges Licht für die Hirsauer Kunst gewonnen; denn es ist nicht zu bezweifeln, daß die Tochterstiftung sich an die Tradition des berühmten Mutterklosters anschloß und sie weiterführte.

In diesem Sinn sei noch auf einige weitere, durch Buchmalerei geschmückte Handschriften aufmerksam gemacht, die auch aus Zwiefalten nach Stuttgart gekommen sind und die sicher zu den ältesten Beständen der Zwiefaltner Bibliothek gehört haben. Es sind vier Werke liturgischen Inhalts, deren die Mönche für ihren täglichen Gottesdienst bedurften: cod. brev. 98, 121, 126 und 128. Die erste Handschrift ist ein kirchlicher Psalter, der zusammen mit der letzten Handschrift, einem Collectionar oder Officiale, die für das Chorgebet der Mönche nötigen Texte bot. Die zwei mittleren sind das Gegenstück dazu für die Messe, indem das Epistolar Brev. 121 die Epistellesungen und das Evangelistar Brev. 126 die Evangelientexte enthält. Die höhere Würde die-

[1] A. Boeckler, Das Stuttgarter Passionale, 1923.

ser beiden Bücher, die für den Dienst bei der Messe bestimmt waren, drückte schon der Einband aus, der aus der alten Zeit stammt: Brev. 121 hat einen buntbestickten Seidenüberzug auf den alten Holzdeckeln, Brev. 126 bietet sich jetzt allerdings nur im rötlichen Lederüberzug dar, aber Spuren auf diesem und vor allem die Vertiefung des Vorderdeckels deuten an, daß letzterer früher noch irgendeine künstlerische Auflage, vielleicht in Elfenbein, besessen hat. Die zwei andern Handschriften sind mit braunem Glanzleder überzogen, auf dem einfache Linienverzierungen in Blindpressung angebracht sind; dafür sind sie innen um so reicher ausgestattet. Die Zusammengehörigkeit der vier Bücher verrät außer dem Inhalt auch die Schrift, große, sorgfältige, ganz unpersönliche Buchstaben von gewollt altertümlicher Form, die sich in den für andre Schriftwerke damals nicht mehr üblichen ausgeprägten Rundungen verrät. Man könnte alle einer Hand zuschreiben; doch ist es auch möglich, daß mehrere Hände beteiligt sind, die aber fast ganz gleich schreiben und, wenn nicht als gleichzeitig, so doch als zeitlich sich nahestehend anzunehmen sind.

Auf mehrere zusammenwirkende Kräfte weist vor allem die Initialornamentik, mit der alle vier Handschriften ausgestattet sind und deretwegen hier die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sie gelenkt werden soll. Auch diese Initialornamentik hat wohl ein gemeinsames und einheitliches Grundgepräge, zeigt dieses aber doch in verschiedener Weise, so daß es näherliegt, verschiedene Künstler anzunehmen, die eine gemeinsame geistige Richtung zusammenhält.

Der Umfang des künstlerischen Schmucks, der den vier Büchern verliehen worden, ist verschieden. Bei der ersten Handschrift sind die Psalmen, die bei der liturgischen Einteilung eine Rolle spielen, durch große, durchschnittlich über sechs Zeilen gehende Initialen hervorgehoben, rote Federzeichnungen mit farbigem Grund; ganze Seiten nehmen die Initialen von Psalm 51 und 101 ein[1] — Psalm 1 fehlt mit der verlorengegangenen ersten Lage —. Außerdem ist das den Psalmen vorausgehende Kalendarium mit zwei Bildern abgeschlossen, von denen das eine Mariä Verkündigung, das andre die Kreuzigung darstellt. Brev. 121, das Epistolar, hat außer einer großen Anzahl mehr oder weniger kunstvoll gestalteter Anfangsbuchstaben 20 eigentliche Initialen, teils in farbiger Bemalung, wobei auch figürliche Darstellungen eingeflochten sind, teils nur in Federzeichnung. Das zweite Messebuch, Brev. 126, hebt die Anfänge von sämtlichen 50 Evangelientexten hervor und hat darunter 26 schöne Initialen in roter Federzeichnung, zum Teil mit blauer und grüner Farbe bemalt, von verschiedener Größe, teils $^1/_2$, teils nur $^1/_4$ Seite füllend, die größten bei den Festen des Herrn oder Mariä. Die letzte Handschrift endlich, Brev. 128, inhaltlich der ersten näherstehend, ist wieder außer der Initialornamentik durch mehrere Bilderseiten in farbiger Federzeichnung geschmückt; die Zierbuchstaben selbst zeigen ähnliche Art wie die zwei letzten Handschriften, sind aber hier vielfach noch erweitert durch bildliche Darstellungen, die an den betreffenden Text anknüpfen.

Die Technik der Initialornamentik ist in allen vier Handschriften dieselbe: der Umriß der Buchstabengestalt ist mit Federzeichnung gegeben, meist in Rot, seltener teilweise in der Farbe der Textschrift, oft

[1] Siehe das im Verlag Hugo Matthaes-Stuttgart erschienene Werk »Romanische Zierbuchstaben und ihre Vorläufer« des Verfassers.

auf farbigem Grund; an Stelle der Beigabe des Farbgrundes sind auch manchmal Teile der Initiale selbst leicht mit Farbe angetuscht. Gold und Silber, das frühere Zeiten geliebt hatten, ist ganz vermieden, ebenso die glänzende Deckfarbenmalerei, wie sie besonders wieder das nächste Jahrhundert reich entfaltet. Die Buchstaben sind in althergebrachten Formen gezeichnet: Schäfte und Bögen haben roten Spalt und werden durch Spangen mit verschiedenartigen Verzierungen zusammengehalten oder durch Masken belebt. Einzelnes, wie z. B. auf die Ecken gestülpte tütenartige Verzierungen oder die Blattumschläge auf den Bögen erinnern an bayrische Kunst, wo besonders die »Klosterschule« solche Formen liebte. In die Innenflächen des Raumes, den das Buchstabengerüst einschließt, dringen Ranken, die sich weiterhin in kleinen Ranken verjüngen und an den Abzweigungen Wulstringe zeigen. Die Ranken setzen Knollen an oder auch Blätter und Blüten; es gehen also hier die zwei Arten der Knollenranken und Blattranken nebeneinander her. Am eigenartigsten und für die Schule am bezeichnendsten sind die blütenartigen Bildungen, die in ihrer üppigen, fleischigen Form, mit Haaren versehen, einen ganz seltsamen Eindruck machen, gelegentlich auch an Muscheln erinnern; andre fruchtartige Formen scheinen von Eicheln auszugehen. Zur weiteren Belebung wird auch die Tierwelt beigezogen, meist große Vögel oder Drachen mit der ganzen mittelalterlichen Phantastik, die oft die eben genannten fremdartigen Blüten aus ihrem Rachen herauswachsen lassen. Dazu kommen nackte Menschen, die auf seltsamen Tieren reiten, oder andre in Kleidern, die in hockender Stellung in das Buchstabengerüst hineingesetzt sind. Manchmal wird auch der ganze Buchstabe in einer menschlichen Gestalt gegeben. Einzelnes davon, wie z. B. die hockenden Figuren, finden wir wieder in Handschriften aus Prüfening, einer Gründung von Hirsau.

So wird man im Geist immer wieder nach Hirsau zurückgeführt, und es ist ein sehr naheliegender Gedanke, in den vier Handschriften, deren Texte man im Kloster von Anfang an benötigte, Ausstattungsstücke zu sehen, die von der Mutter Hirsau der Tochter Zwiefalten mitgegeben worden wären. Die Schrift, die noch dem Schlußteil des 11. Jahrhunderts zugewiesen werden könnte, ließe die Annahme einer Entstehung in Hirsau zur Zeit der Gründung von Zwiefalten (1089) wohl zu. Aber Einzelheiten, besonders in den Kalendarien, weisen mit Entschiedenheit in das 12. Jahrhundert hinüber und sprechen eher für Entstehung in Zwiefalten selbst. Die gleichmäßige, fast gemalte Schrift ohne eigene Prägung und selbständigen Zug, sowie besonders der bestickte Seideneinband von einer der Handschriften, ließe insbesondere an das Zwiefaltner Frauenkloster denken, das zur Benediktinerabtei gehörte und von dem ausdrücklich berichtet wird, daß seine Klosterfrauen schöne Handschriften schrieben und sie mit Bildern und Initialen schmückten. Da die Handschriften selbst keinerlei Angaben über Herkunft und Schreiber enthalten und die Berichte aus Zwiefalten nichts weiter für diese Stücke beibringen, wird es kaum möglich sein, diese Fragen endgültig zu beantworten. Zweifellos verrät das oben erwähnte Passionale, das als Hirsauer Werk angesehen wird, im ganzen eine höher entwickelte Kunst; aber es enthält auch daneben einfachere Initialen. Außerdem sind auch bei ihm wohl mehrere Künstler von größerer und kleinerer Meisterschaft nebeneinander anzu-

nehmen. Und wenn Zwiefalten zunächst nach seiner Gründung neben dem berühmten und mächtigen Mutterkloster eine bescheidene Rolle gespielt haben wird, so hat es in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts besonders durch Beziehungen zu oberschwäbischen Adelsgeschlechtern an Reichtum und Macht außerordentlich rasch zugenommen.

Aber ob Hirsau oder Zwiefalten, ob Männerkloster oder Frauenkloster, der Geist und der Stil würde der gleiche gewesen sein. Das Hauptmerkmal, das die vier Bücher verbindet, besteht in einer ausgesprochenen Abwendung von Gold und Silber, das sonst in der Buchmalerei eine so große Rolle spielt, in dem Verzicht auf den Glanz üppiger Malerei in Deckfarben, doch ohne daß die Hilfe der Farbe ganz entbehrt werden sollte: also eine Richtung zur Einfachheit, die aber wohl verstandesmäßig begründet ist. Die Formen verraten einen Reichtum, dem eine lebhafte Phantasie zur Verfügung steht und der sich nicht mit dem hergebrachten Formenschatz zu begnügen braucht. Das Bezeichnendste aber, die bestimmte Zuwendung zur Federzeichnung, finden wir gerade in Zwiefalten weiterhin im 12. Jahrhundert mit großer Planmäßigkeit zum Grundsatz erhoben.

DER ELEFANTENRÜSSEL

IN DEN SPÄTMITTELALTERLICHEN SCHRIFTEN BÖHMENS

VON ERNST CROUS-BERLIN

Gustav Milchsack hat seine Antwort auf die Frage: »Was ist Fraktur?«[1] zusammengefaßt in den Satz: »Die Fraktur muß somit gekennzeichnet werden als eine Schrift, deren Großbuchstaben unter Anwendung des Elefantenrüssels [ʃ] aus der Schwabacher (Renaissance-) Form ins Barocke weitergebildet sind, deren Kleinbuchstaben dagegen wesentlich zur gotischen Form zurückgekehrt sind.«[2] Milchsack hat den Elefantenrüssel als das künstlerische Motiv in der Fraktur entdeckt oder wiederentdeckt. Ihm folgt Rudolf Kautzsch mit seinem Vortrage über »Die Entstehung der Frakturschrift«[3]. Während Milchsack jedoch unter einem Elefantenrüssel die s-förmig geschwungene, an- und abschwellende Linie überhaupt versteht, beschränkt Kautzsch die neue oder erneute Bezeichnung auf den Schnörkel am Anfang einer Reihe von Versalien, der die auffallendste Verwendung jener Linie darstellt[4]. Beide Gelehrte sehen die Fraktur vor allem im Gegensatz zur Schwabacher und als Druckschrift, beide richten ihren Blick namentlich auf die Majuskeln.

Der Elefantenrüssel – besonders wenn man das Wort im engeren Sinne nimmt – ist nun zwar ein wichtiges, aber schwerlich ein entscheidendes Merkmal der Fraktur. Einmal läuft neben der gewöhnlichen Druckfraktur von Anfang an eine andre her, die ihn stark zurückdrängt, die Wittenbergfraktur[5], schon 1524 entstanden und noch in Ungers Schriftprobe nachzuweisen[6]. Die gleiche Richtung nehmen zu Ende des 18. Jahrhunderts die Reformschriften der Unger und Campe und Didot und die Jean-Paul-Schrift von Breitkopf & Härtel[7], in diesem Jahrhundert die Schöpfungen der Weiß und Hupp, Bernhard und Tiemann und Ehmcke[8]. Sodann sind auch für die Eigenart der Fraktur die Minuskeln, bei denen der Elefantenrüssel eine weit geringere Rolle spielt als bei den Majuskeln, maßgebender als diese. Die Abbildungen 1 und 2 lassen keinen Zweifel darüber, daß wir es hier ganz, dort in den unteren Zeilen (im Gegensatz zu den Bastardschriften der oberen Zeilen und der Abbildung 3) mit Fraktur zu tun haben, und doch fehlen in beiden Fällen, in dem Ausschnitt aus der Handschrift des 15. Jahrhunderts ebenso wie in dem aus der Druckschrift des 18. Jahrhunderts, die großen Buchstaben! Endlich ist der Elefantenrüssel nicht der Fraktur allein eigen. Beispiele dafür, deren schon

Milchsack gibt, findet man ohne Schwierigkeit allenthalben. Die vorliegenden Ausführungen aber möchten zeigen, wie in *einem* Lande über ein Jahrhundert lang die verschiedenen Kurrent- und Bastardschriften den Elefantenrüssel geradezu als eins ihrer Merkmale aufwiesen: in Urkunde, Handschrift und Druck Böhmens herrscht er mehr oder weniger vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts.

Schon in *Urkunden* Karls IV. begegnen wir dem Elefantenrüssel; stärker hervortritt er unter Wenzel und seinen Nachfolgern; daß er auch in der Kanzlei Georg Podiebrads heimisch ist, zeigt uns Taf. 17 (hinter S. 256) der tschechischen Literaturgeschichte von Václav Flajšhans[9]. Die Abbildungen 4–6 geben Lokalurkunden aus den Jahren 1416, 1420 und 1425 in deutscher, lateinischer und tschechischer Sprache wieder. In den Abbildungen 5 und 6 kann man das An- und Abschwellen gut beobachten; daß es nicht immer klar herauskommt, beweist Abbildung 4. Das T in Zeile 5 von Abbildung 5, das R in Zeile 15 von Abbildung 6 lassen besonders deutlich einen Elefantenrüssel im Innern der großen Buchstaben erkennen. Abbildung 6 bezeugt sein Übergreifen auch auf die kleinen Buchstaben (w in Zeile 2). Bezeichnend für Böhmen ist das weite Vorschieben (z. B. beim R, Abbildung 5, Zeile 1) und das tiefe Herabziehen des Schnörkels (z. B. beim R, Abbildung 5, Zeile 7).

Die *Handschriften* aus den früheren und mittleren Jahrzehnten bieten ein ähnliches Bild. Man beachte z. B. auf Abbildung 3 (1440) das Vorschieben und Herabziehen des Schnörkels bei den verschiedenen I und den Elefantenrüssel im Innern des G (rechte Spalte, Zeile 5). Handschriften in böhmischer Bastarda mit dem Elefantenrüssel aus der Zeit bis zum Eintritt des Buchdrucks in Böhmen sind auch abgebildet von Anton Podlaha in seiner Beschreibung der Bibliothek des Metropolitankapitels zu Prag (Fig. 139–142, lat., 1420; Fig. 235, lat., 1459; Fig. 243, lat., 1461; Fig. 229, lat., 1470)[10], von Flajšhans (S. 200, tschech., 1450) und von Zdeněk V. Tobolka in seiner Geschichte des tschechoslowakischen Buchdrucks in der ältesten Zeit (Abb. 1, tschech., 1468)[11].

Aus dem halben Jahrhundert vom Beginne des Buchdrucks in Böhmen bis zum Erlöschen der böhmischen Bastarda geben für Anfang, Mitte und Ende je drei Abbildungen je ein Beispiel von Urkunden, Handschriften und Drucken. Die beiden *Urkunden* Wladislaws II. von 1472 und 1497 (Abbildungen 7 und 10) folgen der bisherigen Übung. Noch 1497 finden wir das An- und Abschwellen, den vorgeschobenen und tiefgezogenen Schnörkel, den Elefantenrüssel im Innern der Majuskeln und bei dem Minuskel-w (das Majuskel-W dagegen fällt mit seiner Antiquaform bereits aus dem Rahmen heraus). Während die königliche Kanzlei den Elefantenrüssel um die Jahrhundertwende aufgibt, behauptet er sich bei Privaturkunden bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts (Abbildung 14).

Von den abgebildeten *Handschriften* dieser späteren Zeit ist namentlich die des Jahres 1472 (Abbildung 9) kurrenter als die des Jahres 1440. Elefantenrüssel jeglicher Art erfüllen hier die Seite; aufmerksam machen möchte ich insbesondere auf den ausgedehnten Schnörkel des g. Aber auch um 1511 (Abbildung 13) finden wir den Elefantenrüssel bei Groß- und Kleinbuchstaben, im Anstrich und im Innern noch reichlich vertreten. Weitere Beispiele geben Abbildungen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts bei Podlaha und Šittler, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Mühlhausen (Fig. 37, tschech.)[12] und bei Flajšhans (Taf. 6, S. 115 und

S. 240, alle tschechisch). Beispiele aus Handschriften des 16. Jahrhunderts bietet Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels, Fig. 124 und 125 (tschech., Anfang des 16. Jahrhunderts) und 171 und 172 (tschech., 1521). Eine Handschrift der Bücher von den 7 Planeten und von den 12 Sternbildern (Abbildung 11, um 1500) enthält ganze Alphabete Großbuchstaben mit reichlicher Verwendung des Elefantenrüssels; namentlich das zweite der abgebildeten Alphabete führt in den Buchstaben C bis I eine Reihe von Versalien vor, die so gut wie vollständig aus Elefantenrüsseln zusammengesetzt sind.

Die *Drucke*[13] in böhmischer Bastarda mit Elefantenrüssel laufen durch ein halbes Jahrhundert: die Kronika Trojanská mit dem Datum 1468[14], das Neue Testament von 1475, die Statuta Synodalia von 1476 (Abbildung 8), das Missale Pragense von 1479[15], das Neue Testament von Dlabač vor 1487, das Passionale Bohemicum (mit Rotunda-Einsprengungen) vor 1487, das Psalterium Bohemicum von 1487, die Kuttenberger Bibel von 1489 (zwei Typen mit Rotunda-Einsprengungen) geben den Auftakt. Es folgen die Wiegendrucke mit den zwei Typen von Jan Kamp, zeitlich festgelegt für 1488, 1490, 1491, 1492, 1495, 1497, 1498 und 1500 (Abbildung 12). Im 16. Jahrhundert reihen sich aneinander der Petrarka von 1501 (Tobolka Abb. 12), die Venediger Bibel von 1506 (zwei Typen, die kleinere mit Rotunda-Einsprengungen[16], Tobolka Abb. 34), die Compactata von 1513 (Flajšhans S. 208), Luthers Erklärung der zehn Gebote in tschechischer Übersetzung von 1520 (Abbildung 15; Volf Abb. 6 und 9)[17], das »Netz des Glaubens« und (mit zwei Typen)[18] die Postille des Peter Chelčický von 1521 bzw. 1522 (Monumenta Bohemiae typographica 1, Prag 1926 und Flajšhans S. 224; Flajšhans Taf. 16); mit dem letzten Druck schließt, soweit ich sehe, Pavel Severýn den Reigen.

Wenn man die lateinischen Statuta Synodalia und das lateinische Missale Pragense von 1476 bzw. 1479 ausnimmt, handelt es sich bei diesen Drucken immer um Bücher in tschechischer Sprache. Anfangs stehen Textura und Rotunda (Missale Pragense von 1479, Type 1; Agenda Pragensis um 1480. Alakraw in Winterberg 1484) in schwachem, bald verzichtendem Wettbewerb. Seit 1493 erscheint die Schwabacher Nürnbergs auf dem Plan; ihr unterliegt im zweiten Waffengang die böhmische Bastarda in denselben Jahren, in denen sie auch aus Urkunden und Handschriften verschwindet. Stilistisch teilen sich die Schriften – nach Ausscheidung der vier mit Rotunda-Einsprengungen, von denen drei gerade in die Übergangsjahre fallen, – in zwei zeitlich zu scheidende Gruppen, die vor Jan Kamp und die seit Jan Kamp. Die älteren sind mannigfaltiger, phantastischer; der Elefantenrüssel geht bis in die Minuskeln (z. B. bei der Abkürzung für et, Abbildung 8, Anfang von Zeile 2, 3 und 6). Die jüngeren sind, der allgemeinen Entwicklung entsprechend, ausgeglichener, ruhiger. Man vergleiche etwa das A und das N auf Abbildung 8 mit denen auf Abbildung 15 und das g auf Abbildung 12 mit dem auf Abbildung 15; der Übergang zur Schwabacher ist im besonderen wie im allgemeinen nicht zu verkennen. Im ganzen geben die Drucke dem Elefantenrüssel einen noch weiteren Spielraum als die Handschriften.

Der erste, der sich theoretisch mit der Fraktur beschäftigt hat, ist Wolfgang Fugger (1553). Er spricht vom Elefantenrüssel nicht, sieht in den »Rauten« oder »Quadraten« bei den kleinen Buchstaben (a b f g i m n p q r ꝛ ſ s v u w x y) das Merkmal, das die Fraktur und in bescheidenerem Maße

schon die Kanzlei von der Kurrentschrift unterscheidet. Es dürfte sich zeigen lassen, wie im 15. Jahrhundert ein besonderer Ausgleich zwischen Textura und Kurrentschrift zur Fraktur führt. Die Gesamtentwicklung der Fraktur bis zu dem Gebetbuch und dem Triumphwagen Kaiser Maximilians gedenke ich künftig noch genauer darzustellen[19]. Die Schilderung des Elefantenrüssels in den spätmittelalterlichen Schriften Böhmens aber muß ich mit dem Hinweis schließen, daß auf böhmischem Boden sich schon früh der Elefantenrüssel auch mit einer Minuskelschrift von Frakturcharakter verbindet. Als Beispiel einer solchen Verbindung möge (Abbildung 16) eine von den zwei Seiten dienen, die sich in dem Gebetbuch Erzherzog Albrechts VI. durch ihre Schrift völlig aus dem übrigen herausheben; wir sehen hier den Elefantenrüssel in üppiger Entfaltung und zugleich immer wieder Fuggers »Rauten« (und in der letzten Zeile auch eine Textura). Für Böhmen gibt Beispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels, Fig. 68–74, 76, 78, 79 und Flajšhans auf S. 205, eins aus dem Jahre 1465 Abb. 126 des Descriptive Catalogue of illuminated manuscripts in the library of C. W. Dyson Perrins[20] und eins aus dem Jahre 1491 Fig. 189 der Beschreibung des Raudnitzer Schlosses von Dvořák und Matějka[21]. Die gleiche Erscheinung zeigen die Urkunden; bei den Drucken vertreten sie namentlich das Neue Testament von Dlabač, das Passionale Bohemicum vor 1487, das Psalterium Bohemicum von 1487 sowie Kamp und Severýn. Ein wenig auch in den einzelnen Formen, stärker in der Gesamthaltung klingen an diesen Stil an die schon erwähnten Abbildungen auf S. 240 bei Flajšhans (15. Jahrhundert) und Fig. 124, 125 und 171, 172 bei Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels (Anfang des 16. Jahrhunderts). Die Abbildungen bei Flajšhans auf S. 192 unten (stark verkleinert) und auf Tafel 12 (1541 bzw. 1572), bei Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels, Fig. 285 und 287 (1552) und bei Podlaha, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Příbram, Fig. 170–174 (um 1580)[22] führen dann die handschriftliche Entwicklung bis in die Zeit fort, in der die Fraktur Nürnbergs auch im böhmischen Buchdruck heimisch wird.

ANMERKUNGEN

[1] Wolfenbüttel (Braunschweig) 1918; 2. Aufl., neu bearb. von Heinrich Schneider, Braunschweig 1925.

[2] 1. Aufl. S. 49; 2. Aufl. S. 50/51.

[3] Mainz 1922 (Beilage zum 20. Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft).

[4] Meist B M N P R V W Y; zuweilen auch A O Q X.

[5] S. Crous-Kirchner, Die gotischen Schriftarten, Leipzig 1928, Abb. 91, 92, 128; auch die kleinere Petrejus-Fraktur (Abb. 93, 94, 129) und die Marginalschrift der Neudörfer-Andreä-Fraktur (Abb. 96, 132) gehören dazu.

[6] Ernst Crous, Die Schriftgießereien in Berlin von Thurneysser bis Unger, Berlin 1928 (21. Berthold-Druck), S. 109 und Taf. 7.

[7] Ebd. Taf. 5.

[8] S. z. B. die „Schriften-Probe" der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig von 1929, Band I, S. 19-23, 30-42, 54-63, und die „Proben von Schriften mit Anwendungen" der Gebr. Fretz in Zürich (1928), S. 162-177. Siehe auch die Abbildungen bei Hans Loubier, Die neue deutsche Buchkunst, Stuttgart 1921 und Emil Wetzig, Ausgewählte Druckschriften, 2. Aufl., Leipzig (1925).

[9] Prag 1901.

[10] Prag 1904 (Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen, Prag: Hradschin II. 2).

[11] Prag 1930 (Rozpravy „Československé Společnosti Knihovědné“ 1).

[12] Prag 1901 (Topographie usw. 5).

[13] Wegen Abbildungen aus den Wiegendrucken siehe meinen Aufsatz im Zentralblatt für Bibliothekswesen 45. 1928. S. 7-11. Die dort erwähnten Funde Podlahas sind abgebildet in dessen Catalogus incunabulorum quae in Bibliotheca Capituli Metropolitani Pragensis asservantur (Prag 1926), Tab. 10 und 2 (Kamp), 11 und 3 (Beneda); der von Podlaha gezeigte Almanach für 1489 ist übrigens nicht Nr. 14 der „Prvotisky“ (Knihopis československých tisku 1, Prag 1925). Ein Faksimile des Neuen Testamentes von 1475 und des Missale Pragense von 1479 enthalten der 8. und der 9. Band der Monumenta Bohemiae typographica (Prag 1930 bzw. 1931), ein Faksimile des Äsopbruchstücks von Kamp die Sbírka pramenuv ku poznání literárního života v Čechách, na Morave a v Slezsku, Abt. 1, Reihe 2, Nr. 3 (Prag 1901), S. 365-368. Das oben genannte Werk von Tobolka wiederholt die meisten Abbildungen der Prvotisky; seine Nr. 4-7, 30, 32 (Pilsen), 8, 13, 22, 27 (Prag), 17 (Winterberg) und 23, 24 (Kuttenberg) entsprechen den Nummern 5 b, 1 b, 1 a, 6, 8 b, 8 a — 2, 11, 10, 9 — 12 (z. T.) und 3, 4 (z. T.) der Prvotisky; seine Nr. 9, 15 und 29 wiederholen S. 367 der Äsopwiedergabe, S. 1901 “ der Publications of the Type Facsimile Society und Taf. 3 des eben angeführten Inkunabelkatalogs der Metropolitankapitelbibliothek; weitere Abbildungen aus der Kronika Trojanská mit dem Datum 1468, aus den Statuta Synodalia, aus dem Missale Pragense und aus einem Druck des Beneda bringen die Nummern 2, 14, 16 und 28. Die Geschichte des Buchdrucks in Böhmen und Mähren bis 1848 von Josef Volf (Weimar 1928, tschechisch Prag 1926) hat Abb. 1 auch eine Seite der Kronika Trojanská, die Flajšhans (Taf. 10) ebenfalls wiedergibt, Abb. 2 das zugehörige Alphabet, Abb. 4 die Schlußseite der Kuttenberger Bibel (= Prvotisky Taf. 4); Flajšhans bildet S. 97 einen Druck von Bakalář ab.

[14] Man vergleiche auch den bemerkenswerten Faksimiledruck von 1918, über den sich Arthur Novák im Gutenberg-Jahrbuch von 1930, S. 330/331, äußert.

[15] Eine zweite Type ist Textura.

[16] Außerdem eine Rotunda als Auszeichnungsschrift.

[17] Für die Marginalien dient eine Schwabacher; die Titeleinfassung und die Texttype kehren in dem „Netz des Glaubens“ von Chelčický aus dem Jahre 1521 wieder; die Type steht der größeren Texttype der Venediger Bibel nahe.

[18] Außerdem mit einer Textura als Auszeichnungsschrift und einer Schwabacher für die Zwischenbemerkungen.

[19] Diese Entwicklung findet erst neuerdings stärkere Beachtung. Ich nenne den Aufsatz von Albert Giesecke in „Offset-, Buch- und Werbekunst“ (1924, S. 11 ff., 43 ff. und namentlich S. 105 ff.), Hinweise von Hermann Delitsch (Geschichte der abendländischen Schreibschriftformen, Leipzig 1928) und von Alfred Hessel (Zentralblatt für Bibliothekswesen 45. 1928. S. 704). Die Marburger Dissertation von Hans Albrecht Genzsch (Untersuchungen zur Geschichte der Reichskanzlei und ihrer Schriftformen in der Zeit Albrechts II. und Friedrichs III.) behandelt insbesondere die Entwicklung der Großbuchstabenformen in der Kanzleischrift 1438-1493; bisher liegt nur ein Teildruck vor (Marburg 1930), die Veröffentlichung der ganzen Arbeit ist beabsichtigt.

[20] Von George Warner, Oxford 1920.

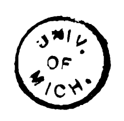
[21] Prag 1910 (Topographie usw. 27).

[22] Prag 1902 (Topographie usw. 13).

Abbildungen zum Aufsatz:

Crous, Elefantenrüssel

Für Vorlagen und Auskünfte ist der Verfasser den Verwaltungen der Staatsbibliothek in Berlin, des Nationalmuseumsarchivs und der Universitätsbibliothek in Prag, der Klosterbibliothek Strahov, des Kunstmuseums und der Nationalbibliothek in Wien zu lebhaftem Danke verpflichtet.





et confundantur omnes qui osten
dunt servis tuis mala. confunda
tur in omni potentia tua. et robur
eorum conteratur. et sciant quonia
tu es deus solus et gloriosus super
orbem terrarum. qui humilias pre
sumentes de se. et de sua virtute glo
riantes et de manu angustie. libe
ras in te confidentes. Een schoon
ghebet over alle overledendere zielen.
Domine ihesu xpe suscipe preces mei
peccatoris pro animabus fidelium
defunctorum qui maiestatem tuam
pro me exoraverunt et qui se in preces meas commen
daverunt et quorum elemosinas recepi et pro

1. Das „ältere" Gebetbuch Kaiser Maximilians, um 1490.
(Wien NB, Cod. 1907, Bl. 46a, unterer Teil.)

quum nihil magis, quem creaverat, homini conve-
niens, nihil, quod excellentiori cum laetitia delecta-
ret illum pariter et moneret, esse aptius, quam poe-
sin, sapientissime videret: saepius hanc divinis illis
vatibus inspiravit, quibus arduum ac sublime nego-
tium deberat, ut, remoto velo, se atque adoranda

2. C. F. Cramer: Klopstock, er und über ihn, T. 1, Hamburg 1780.
(S. 101, oberer Teil.)



3. Biblia latina, per manus Petriconis, 1440.
(Strahov, Weyrauch 2, Bl. 245b, Ausschnitt, verkleinert.)

4. Urkunde des Kunz Mostl aus Nürnberg. Prag, den 23. Januar 1416.
(Prag NM, Ausschnitt.)

5. Urkunde der Elisabeth Kukla vom 29. Dezember 1420.
(Prag NM, Ausschnitt.)

6. Urkunde der Dorothea Gesskowa vom 12. Mai 1425.
(Prag NM, Ausschnitt.)

N.B. Das im Text beschriebene R in Zeile 15 fehlt in diesem Ausschnitt.

7. Urkunde Wladislaws II. vom 17. August 1472.
(Prag NM, Ausschnitt.)

8. Statuta synodalia Arnesti, (Pilsen) 1476. (Bl. Ia, oberer Teil.)

9. Geschichte Karls IV., tschech., 1472.
(Wien KM, Cod. 4982 = XX. a. 24, Bl. 8 b.)

10. Urkunde Wladislaws II. vom 8. Mai 1497.
(Prag NM, Ausschnitt.)

N. B. Das im Text genannte Majuskel-W fehlt in diesem Ausschnitt.



turnus pakli zuostane sest tehdy bude ten planetu Ju
piter pakli zuostane osm tehdy bude geho planeta mars

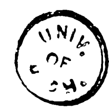
Saturnus

Saturnus ten planeta zly gest protiwny a przi
rozeny neprzietel kto se narodi pod nim bu
det czlowiek mnohe lsti a zlosti a bude sinu
tny milownik smrdutych a sskaredvych wye

Septentrio

11. Medizinischer Sammelband um 1500.
(Prag UB, Truhlář 140, Bl. 204a, unterer Teil, verkleinert.)

Toto Episstolo prawda weyuyak se
ma mieti a zachowawati kazdy pre-
lát z Kniezie a ktoz koli gessto giny
mi wladne nebo panuge. Kterúz gest
psal k Rafaelowi Riarowi Kardy-
nalowi Marsylig Ficzynus. Kteryz
takto mluwiz pred nyi swym gmene



12. Ficinus, Epistolae, tschech.
[Prag: Kamp um 1500.] (Bl. 6b, oberer Teil.)

gest takee Casius kdyz gest Brutus zabit
byl sebrati zase woysko : a netak prudko
radi sluzebniku swemu nastawiti krku .
Ale ty wiecy neweliini bywagie hyzdieny
pro nektere wzaagne a welmi znamenitee
hayтmany : kteržiž takowe wiecy nebo
sami nayprw ginym ku przikladu vczinili :
nebo od ginych vzirzenych yako mezy kterych
praw nasledowali . Mieli sou takee oby-
cey kralowe nositi s sebu yed pro przicho-
dy nesstiastnee . A protoz Emilia Paula
Rzijmskeeho haytmana pogestme pssie smrt
byla : z teeto przicziny : ze gest kazdeemu
bogowniku Rzijmskeemu hrdlo platilo kdy-
by z boyku vtekl . A Junius Brutus Rzij-
mskee swobody obrange kdyz ho pobiedil
Tarquinius hrdy kral Rzijmsky z Rzijma
gijz wyhnany : acz gest byl haytman woy

13. Pontanus, De fortitudine, tschech., um 1511.
(Prag UB, Truhlář 210, Bl. 40b., oberer Teil.)

14. Urkunde des Bussek von Aujezd aus Taus vom 21. Dezember 1524.
(Prag NM, Ausschnitt.)

Wýklad na Deſatero Božij przykázánij we
lebneeho Otcze Martina Luthera: z
Regule Swateeho Auguſtý
na:kázany od nieho li
du Wittember
ſkeemu

Prwnij przikázanij: Nemáſs mijti Bohuo giných

15. Luther, Erklärung der 10 Gebote, tschech., Prag 1520.
(Gezählte S. 1, oberer Teil.)

Gregori9 · q' p qualib; Missam · vnus pctor
conuertitur et vna anima de purgatorio liberat'
Nota etia q' vna missa in vita plus valet · q̄z
mille post morte ad remissio; culpe · z pene ac
etia ad remissio; om̄i peccato; Gregori9 Missa
dum cantat' tam pctā viuo; q̄z etia mortuo;
relaxant' Crisostom9 · tanti eni val; celebracio
misse · q̄nti mors xpi in cruce Sicut eni mors x
redemit nos a pctis · sic celebracio misse ipam
deuote audientes saluat a morte ppetua et a
periculis Augustin9 Qa quacu; die homo cor
pus xpi viderit · i^a die no pdet lumie oclo; nec
subitanea morte pueniet' Idem · Si casu acciderit
aliqualit cito morit' p communicato het' · z aia ipi9
ad infernu no condempnabit' Johannes vō ponit
octo virtutes misse Prima · Qa qui audit missam
et cogitat secūda die eam iteru audire oia venialia
pctā que comisit vel omittit dimittent' ei Scda
Qui audit missam valet ad q̄tuor scilicet ad remis-
sione culpe · ad remissio; pcti et ad diminucio;
pene · z ad augmentum grē Alie vero virtutes
pro ponit' p doctores allegatos · Ergo sciendum
ac salubre est xpi fidelibus missam libent' et
deuote audire &c

Et sic finiuntur virtutes missarum :

16. Gebetbuch Erzherzog Albrechts VI., um 1460.
(Wien NB, Cod. 1846, Bl. 31a.)

DER FARBENSCHMUCK DER WIEGENDRUCKE

VON KARL SCHOTTENLOHER-MÜNCHEN

Ein ungeübtes Auge kommt leicht in Verlegenheit, wenn es etwa ein geschriebenes Missale des 15. Jahrhunderts neben einem gedruckten Meßbuch der Frühdruckszeit aufgeschlagen sieht und nun entscheiden soll, was gedruckt und was geschrieben ist. So enge, ja man möchte sagen, so sklavisch lehnte sich der früheste Buchdruck an die handschriftlichen Vorlagen an. Kein Wunder, daß Fälscher gelegentlich versuchten, alte Druckwerke als Handschriften an den Mann zu bringen[1], oder daß man da und dort glaubte, die ersten Drucker selbst hätten mit ihren Vervielfältigungen Handschriften vortäuschen wollen[2]. Nichts lag dem Erfinder ferner als ein solcher Betrug gegenüber seiner Zeit; dafür bürgt jenes berühmte Schlußwort im Catholicon-Druckwerk des Jahres 1460, worin Gott dem Allmächtigen, der die Zungen der Unmündigen beredt werden lasse und den Kleinen offenbare, was er den Weisen verhehle, demütiger Dank für die neue Erfindung gesagt ist. Was den Erfinder bei allen seinen Vorbereitungen beseelte, war der Versuch der möglichst getreuen mechanischen Wiedergabe und Vervielfältigung der bisherigen handschriftlichen Buchstabengestaltung. Da war vor allem die Schriftfrage zu lösen. Die neue Kunst ging vom Schnitt und Guß der Buchstaben aus, einer Schriftbezwingung also, die noch keine Gesetze und Überlieferungen kannte, sie mußte versuchen, die gleiche Schönheit wie die damals hochentwickelte Schreibkunst zu erreichen, wenn nicht zu übertreffen, sie bezwang diese Aufgabe, indem sie die handschriftliche Vorlage bis ins einzelnste hinein getreu wiedergab, nur daß die Buchstaben jetzt nicht mehr von der Feder, sondern von dem gegossenen Satz auf das Papier geschrieben wurden. Vor allem galt es zwei Typenformen zu gewinnen, eine zum festlichen Buch, die andre zum täglichen Gebrauch. Die Lösung gelang in vollkommenster Weise: die Bibel- und die Psaltertype dort, die Durandus- und die Catholicontype hier bedeuten die unübertreffliche Nachbildung der damals geläufigsten Handschriftenzüge. Und dann die fast unübersehbare Fülle verschiedenster Typenformen der folgenden Zeit. Jede Landschaft, jede Stadt, jede Werkstätte erhielt ihre eigenen Formen, ihren festgefügten Schriftaufbau. Es ist, als ob alle die verschiedenen Schriftzüge der Menschenhände plötzlich in eherne Gestalt verwandelt worden wären. Aber nicht bloß Buchstabe und Schrift des Frühdruckes sind den handschriftlichen Vorlagen nachgebildet, auch die übrige Gestalt des Buches richtet sich nach dem ge-

läufigen Vorbilde; Buchstabenverbindungen, Abkürzungen, geschlossener Satz, Art des Beginns und Schlusses des Textes, all dies ist aus der Handschrift übernommen und führt die alte Überlieferung getreulich fort. Was aber dem Wiegendruck sein besondres handschriftliches Gepräge verleiht und ihn beinahe mehr der mittelalterlichen Handschrift als unserm heutigen Buche zuweist, ist seine Ausschmückung mit nachträglichen Zutaten, mit farbigen Strichen, Initialen, Ranken, Miniaturen oder bemalten Holzschnitten. Dieser bisher noch wenig beachteten[3] Seite der Frühdrucksgestaltung, einer echten Übergangserscheinung der Entwicklung von der Handschrift zum gedruckten Buche, sollen die folgenden Betrachtungen gelten.

Wenn der mittelalterliche Schreiber seinen Text mühsam mit Kiel und Tinte zu Pergament oder Papier gebracht hatte, galt es noch, der fertigen Handschrift Farbenschmuck zu geben, der dem Buche nicht bloß größere Übersichtlichkeit, sondern auch einen wärmeren Ton verleihen sollte. Alles, was besonders hervorzuheben war, wie etwa Kapitelüberschriften, Text- oder Satzanfänge, Inhaltseinschnitte, Blattzahlen, oder was man schmückend einstreuen wollte, verzierte Buchstaben oder erläuternde Bilder, stattete man mit leuchtender Farbe aus, die das Auge fesseln und den Sinnen schmeicheln sollte. Der gebräuchlichste Farbenton war das Rot, das in keiner Schreibstube fehlte und der ganzen Buchausschmückung des Mittelalters den Namen gab. Von den lateinischen Bezeichnungen »rubrum« und »minium« für Rot leiteten die »Rubriken«, das »Rubrizieren«, die »Rubrikatoren«, die »Miniaturen« und die »Miniaturisten« ihren Namen ab[4]. Der Rubrikator hatte die Aufgabe, alle wichtigsten Stellen des Textes mit farbigen Strichen, Überschriften und sonstigen Merkzeichen zu versehen; ferner fiel ihm meist auch das »Korporieren«, das heißt das Einmalen farbiger Auszeichnungsbuchstaben (corpora) zu, die zumeist die Textanfänge oder bestimmte Einschnitte schmücken sollten und von dieser ihrer Stellung am Anfange (initium) Initialen hießen. Nach Neigung und Fertigkeit kleidete der Künstler diese Buchstaben häufig in ein besonders buntes Gewand, ließ aus ihnen allerlei Rankenzierat hervorsprießen und manchmal dem Text entlang fortlaufen, bis solches Spiel zuweilen das ganze Schriftbild einer Seite umzog. Dieses Verzieren mit farbigem Ranken- und Leistenschmuck nannte man »Florieren«[5], mit Blumen und Blüten bestreuen; es war eine Kunstweise, die ihren Ursprung dem Schnörkelspiel der Feder verdankt und in ihrer weiteren Entwicklung zum Schriftrahmen und zur Titeleinfassung geführt hat. Die schwierigste Aufgabe des Buchmalers war endlich, die Handschrift mit erläuternden oder schmückenden Bildern auszustatten, wie sie ihm etwa die Überlieferung, ein fremder Auftrag oder sein eigenes Kunstempfinden eingab. Das Mittelalter hatte dafür das Kunstwort »illuminare«, das wörtlich soviel heißt als etwas mit Leuchtendem versehen und die Leuchtkraft der alten Farben auf schimmerndem Pergament gut ausdrückt[6]. Der Reichtum all dieser schmückenden Zutaten steigerte sich ins Unübersehbare, als die Renaissance auch noch die unerschöpfliche Fülle der antiken Formen und Weisen hinzugab.

Was im Mittelalter der Schreiber geleistet hatte, die Herstellung des Textes, bewältigte die wunderbare Erfindung der Buchdruckerkunst in staunenswerter Gestaltung, nicht aber so leicht, was der Buchmaler gestaltet hatte. In der Wiedergabe der Farbe sah der Buchdruck eine unübersteigliche Schranke vor sich. Da lagen zwei Wege offen: entweder der entschlossene Verzicht auf die Farbe oder

wie ehedem die nachträgliche farbige Ausstattung mit Federkiel und Pinsel. Wir wissen, daß die ältesten Buchdrucker den zweiten Weg gegangen sind. Wieder war es das befehlende Vorbild der Handschrift, das ihnen Gesetz und Regel vorschrieb. Die Farbe, die war der köstlichste Schmuck des mittelalterlichen Buches, ein Schmuck, den das daran gewöhnte Auge der Zeitgenossen nie und nimmer missen mochte. Um den Wettbewerb mit dem geschriebenen Buche bestehen zu können, mußten die Drucker auch ihre Druckwerke mit Farbe schmücken. Und wenn sie sich damit behalfen, daß sie die gedruckten Texte stets der nachträglichen handschriftlichen Überstreuung mit farbigen Zutaten überließen, so taten sie nur, was vorher auch bei den Handschriften üblich gewesen war. Es gab eigens dafür geschulte Kräfte, die Briefmaler, es gab ebenso in den Klöstern genug kunstfertige Hände, die, wie früher die Handschriften, nun die Druckwerke mit dem gewohnten Beiwerk und Schmuck versahen. So vollzog sich ein ganz natürlicher Übergang vom handschriftlichen zum gedruckten Buche: die Schrift vom Drucker bewältigt, das Rot- und Schmuckwerk wie früher nachträglich von ergänzender Hand hinzugefügt.

Vor allem wurde der wichtigste Bestandteil der Auszeichnungszutaten in der Handschrift des Mittelalters, die *Rubrizierung*, von den Buchdruckern voll und ganz übernommen. Diese seit Jahrhunderten gepflegte Einstreuung von farbigen, meist roten Merkzeichen und Überschriften diente vor allem der Hervorhebung bestimmter Worte und Stellen im Texte, bezweckte also im wesentlichen die äußere Gliederung des Buches, wie wir sie heute mit Überschriften, Einschnitten, Sperrdruck und andern Hilfsmitteln durchgeführt sehen. Daß der mittelalterliche Buchschreiber seinen Text zu geschlossenen Satzbildern zusammenfügte, hatte seinen Grund einmal in der Kostspieligkeit des Schreibstoffes, dann aber auch in dem Schönheitssinn, der sich nur in einer geometrisch gerichteten, fest ineinandergefügten Schriftfläche befriedigt fühlte. Der Buchdruck, der beide Überlieferungen, den geschlossenen Satzblock sowohl als auch dessen farbige Gliederung getreulich übernahm, hatte in dem Rotdruck die Möglichkeit, die farbige Rubrizierung auf dem mechanischen Vervielfältigungswege durchzuführen. In einzelnen Abzügen der 42zeiligen Bibel sehen wir in der Tat diesen Weg bereits beschritten, indem hier fünf rotgedruckte Überschriften eingefügt sind. Für die übrigen Lagen und für die ganze Hauptauflage des Buches aber sind die Stellen für die Überschriften frei gelassen und handschriftlich nachgetragen. Wir haben also einen sehr bemerkenswerten Versuch des frühesten Buchdruckes vor uns, der Rubrizierung Herr zu werden. Diesen äußerst schwierigen, nach einem kleinen Anlaufe in dieser Form während des Druckes wieder aufgegebenen Versuch sehen wir sodann fortgesetzt in den ebenso beachtenswerten gedruckten Rubrikentafeln, die sowohl für die 42- als auch 36zeilige Bibel erschienen sind und für den Rubrikator den Text der Überschriften gaben, die an den leergelassenen Stellen einzusetzen waren. Nach der handschriftlichen Übertragung dieser Vordrucke in die einzelnen Teile hatten die Anweisungen ihren Zweck erfüllt und waren nunmehr überflüssig[7]. Dieses Tasten der ersten Buchdrucker in der schwierigen Rubrizierungs-Bezwingung ist ein sprechendes Zeugnis für die Macht der handschriftlichen Buchherstellung und ihrer festen Überlieferungen. Ähnlich wie die erste Mainzer Bibel ist auch die Catholicon-Ausgabe nur in einzelnen Abzügen und auch da nur in der Überschrift der ersten Seite mit Rotdruck ausgezeichnet, sonst in unsäglich mühsamer Arbeit handschriftlich ausgefertigt[8], während

sich im Psalterium vom Jahre 1457, im Canon missae von 1458, ebenso in den beiden rätselhaften ältesten Missalien der Rotdruck ausgiebig angewandt findet[9]. In den gottesdienstlichen Büchern hat er sich dann auch am längsten behauptet. Im allgemeinen aber erfolgte in den ersten Jahrzehnten des Frühdruckes die Rubrizierung auf handschriftlichem Wege in unendlich zeitraubender Arbeit. Besonders schwierig gestaltete sich die Einfügung der farbigen Überschriften bei den juristischen Werken, wo häufig Text und Kommentar eine doppelte Rubrizierung erforderten. Wer da nicht sicher in den Texten war, stand den gehäuften Lücken ratlos gegenüber. Alle diese Schwierigkeiten zwangen die Drucker immer wieder, auf Mittel und Wege zu sinnen, die handschriftliche Rubrizierung zu überwinden und wenigstens eine bessere Handhabung des Rotdruckes auszubilden, bis der Anspruch der Zeitgenossen auf farbige Ausstattung des Buches verschwand und durch andre Maßnahmen für bessere Übersichtlichkeit, so durch Auszeichnungstypen und zweckmäßige Gliederung des Satzes, ersetzt wurde.

Mit dem Rubrizieren verband sich aufs engste das *Korporieren*, das Einstreuen farbiger Auszeichnungsbuchstaben vor den Anfängen der Texte und Abschnitte, eine Tätigkeit, die dem Spiel der künstlerischen Einbildung und Handfertigkeit unbegrenzte Möglichkeiten gab. Auch diese Ausschmückung überließ der Drucker der ergänzenden Hand, indem er freien Platz für die nachträgliche Einmalung der Initialen ließ. Gerade die Überstreuung der Wiegendrucke mit bunten und goldstrotzenden Initialen verleiht dem gedruckten Buche des 15. Jahrhunderts ganz besonders das farbige Bild, das uns die Handschrift darbietet. (Abb. 1–13). An Versuchen, die umständliche handschriftliche Zurichtung durch unmittelbare Vervielfältigung zu umgehen, hat es wiederum nicht gefehlt. Wieder war es die große Mainzer Kunst, die in dem berühmten Psalterium des Jahres 1457, sowie im Canon missae von 1458[10] den schwierigen Farbendruck bezwang und herrliche doppelfarbige Initialendrucke schuf. In der Schlußschrift des Psalteriums ist der wundervollen Ausstattung mit berechtigtem Stolze gedacht[11]. Das großartige Unternehmen blieb freilich zunächst ohne Nachwirkung, auch in Mainz kam es zu keiner Neuschöpfung mehr. Zwar sind schon die Ablaßbriefe des Jahres 1455 mit schwarzen Initialen, wohl vom Metall, gedruckt, eine Erscheinung, die wieder das Tasten und Suchen der ersten Drucker nach gangbaren Wegen bekundet, aber es wurde und blieb für lange Zeit doch Regel, daß der Drucker für den Initialenschmuck leere Stellen einfügte, manchmal auch kleine Buchstaben einschreiben[12] oder vordrucken[13] ließ, die die Arbeit der nachhelfenden Hand erleichtern sollte. Besonders findige Schreiberwerkstätten halfen sich mit Schablonenbuchstaben, deren Formen an der Gleichmäßigkeit und dem faserigen Aussehen der Umrisse zu erkennen sind. Welche Bedeutung die Drucker der Einhaltung der überlieferten Regeln beimaßen, zeigt die Voranzeige Peter Schöffers zu seinem »Decretum Gratiani« des Jahres 1472, wo als besonderer Vorzug der Ausgabe hervorgehoben wird, daß sie breite Zwischenflächen für die handschriftlich einzufügenden Initialen und Überschriften aufweisen werde[14]. Es gab oft Hunderte solcher Initialen einzumalen[15].

Daß diese Übung keine endgültige Lösung sein konnte, mußte den Druckern immer mehr zum Bewußtsein kommen. In dem Maße als sich der Holzschnitt zu vollkommener Bezwingung aller zeichnerischen Vorlagen entwickelte, wurde er auch für die Vervielfältigung der schmückenden Großbuchstaben reif und bildete sich gerade hier zu einem besonders

reich und liebevoll gepflegten Kunstgattung aus. Zur raschen Einbürgerung der gedruckten Initialen trugen vor allem die Augsburger Druckwerke bei, in denen schon seit dem Jahre 1472 die vervielfältigten Zierbuchstaben das Übergewicht erhielten. Berühmt sind dann besonders die schönen rotgedruckten Bilderinitialen des Nürnberger Meisters Johann Sensenschmid, noch bedeutsamer die herrlichen Buchstaben Erhart Ratdolts in Venedig geworden, die dem unerschöpflichen Reichtum der Renaissanceformen den Weg gebahnt haben. Freilich warteten zunächst auch die frühesten Holzschnittinitialen noch häufig auf nachträgliche Ausfüllung der Innenkörper mit Farbe, doch wurde diese Übergangsstufe nach und nach durch die steigende Vervollkommnung des Holzschnittes überwunden, der mit seinen hervorragenden Leistungen das Auge sich immer mehr an die sinngemäße Verbindung von Initiale und Type gewöhnen ließ, wozu vor allem die bedeutsamen Schöpfungen Venedigs und Basels beigetragen haben. Wer mit besonderer Liebe an der Farbe hing, konnte die gedruckte Initiale immerhin mit leuchtenden Tönen übermalen[16].

Hatte der Rubrikator seine oft recht mühsame Arbeit vollendet, so drückte er häufig seine Freude darüber in frohen Schlußworten, frommen Sprüchen oder Gebetsmahnungen aus, genau so, wie der mittelalterliche Handschriftenschreiber getan hatte[17]. Nicht selten schrieb er das Jahr der Vollendung, manchmal auch seinen Namen darunter. Solche Unterschriften begrüßen wir als wertvolle Zeugnisse der Buchgeschichte; in den beigefügten Jahreszahlen zumal gewinnen wir wichtige Zeitangaben für undatierte Druckwerke. Aus solcher Quelle wissen wir z. B., daß die 42zeilige Mainzer Bibel vor dem 15. August 1456 fertig gewesen ist; an diesem Tage hat der Mainzer Stiftsvikar Heinrich Cremer einen heute in Paris liegenden Abzug rubriziert und gebrauchsfertig hergerichtet[18]. Andre Unterschriften unterrichten uns über die früheste Tätigkeit der Straßburger Drucker Johann Mentelin und Heinrich Eggestein[19], gewähren Anhaltspunkte für die Reihenfolge undatierter Ausgaben oder bringen Angaben über Büchererwerbungen und Bücherpreise. Alle diese handschriftlichen Einträge der Rubrikatoren verdienen als bedeutsame buchgeschichtliche Zeugnisse mehr als bisher beachtet zu werden.

Über die Tätigkeit der Rubrikatoren selbst vermögen am anschaulichsten jene Einträge zu unterrichten, die durch ihre Redseligkeit bekunden, welche Bedeutung dieser nachträglichen Zurichtung der Druckwerke beigemessen wurde. Folgende Beispiele aus den reichen Schätzen der Bayrischen Staatsbibliothek mögen dies dartun:

1. Ambrosius de Spira, Quadragesimale de floribus sapientiae. Venedig, Bonetus Locatellus. 1488 (Hain 922): Hunc librum rubricavit Caspar Amman de Kelheim ad peticionem venerabilis viri domini Georgii Satlmair vicarii in Schirling. Actum ab incarnatione domini 1496, 13. Novembris in domo doctoris Reyssinger (4 Inc. c. a. 605d).

2. Henricus Ariminensis, De quatuor virtutibus cardinalibus. o. O. u. J. (Hain 1649): Liber iste altinet Georgio Sparsguet canonico Matigkofen 1472 Lamperti festo rubricatus (2 Inc. s. a. 93).

3. Astesanus, Summa de casibus conscientiae. o.O. u. J. (Hain 1889): Anno domini 1473 est haec Summa Astensis per Ulricum Sattner presbyterum registrata et rubricata. Sit laus deo (2 Inc. s. a. 103c).

4. Guido de Baysio, Rosarium decretorum. o.O. u. J. (Hain 2713): Explicit rosarium rubricatum per me fratrem Petrum Kurtz anno domini 1475 marci papae, laus deo (Inc. s. 174c).

5. Biblia. Nürnberg, Koberger 1475 (Hain 3056): Illuminatus est praesens liber per me Johannem Weren de Duderstad sub anno domini 1477 (2 Inc. c. a. 343a).

6. Cassiodorus, Historia tripartita ecclesiastica. Augsburg, Schüssler 1472 (Hain 4573): Rubricatus per Johannem de monaco decanum Rorensem in vigilia s. Georii anno domini 1472 (2 Inc. c. a. 108b).

7. Petrus Comestor, Historia scholastica. o. O. u. J. (Hain 5529): Hic liber scolastice historie comparatus per dominum Andream Englhart plebanum et decanum in Harpenning sub anno incarnationis dominicae 1492 manu propria per rubricam illuminatus ac virgulatus astetiam corporatus (2. Inc. s. a. 326).

8. Petrus Lombardus, Glossa in epistolas Pauli. o. O. u. J. (Hain 10204): Rubricata per discretum virum dominum Johannem Toschen de Pettenis tunc temporis vicarium in Mittenwald anno 1474 in octava navitatis beatae Mariae virginis gloriosae (2 Inc. s. a. 797).

9. Petrus Lombardus, Glossa in epistolas Pauli. o. O. u. J. (Hain 10204): Georgius Sparsgut de Scherding emit et rubricavit has epistolas in profesto nativitatis Mariae 1473 canonicus et custos ecclesiae collegiatae beatae Mariae Matingkofen, orate pro eo (2 Inc. s. a. 796m).

10. Rainerius de Pisis, Pantheologia. Nürnberg, Koberger 1477 (Hain 13018): Rubricatum autem hoc opus per me fratrem Michaelem Durach, ordinis praedicatorum conventus Nurmbergensis sub anno dominicae incarnationis 1480, qui et tunc sororum in Medingen confessor fui (2 Inc. c. a. 6250, 2).

Gelegentlich finden sich auch Anweisungseinträge für den Rubrikator. So heißt es in dem Münchener Abzug des von Hermann Lichtenstein zu Venedig im Jahre 1483 gedruckten Werkes Articella (Hain 1869): »Plaw und rott corpora und paragravös rot«. Die Rubrizierung des Bandes ist in der Tat nach dieser Anweisung ausgeführt worden[20].

Auch das *Florieren*, die Ausschmückung der Bücher mit farbigen Ranken, Leisten und Umrahmungen, war zu einem so festen Bestandteil des mittelalterlichen Buches geworden, daß der Buchdrucker veranlaßt wurde, seine Erzeugnisse ebenfalls auf solche Art auszustatten. Er mußte diese Verzierung wieder andern kunstfertigen Händen überlassen. Die Buchmaler nahmen nun die ganze Fülle der gebräuchlichen mit Goldpunkten übersäten Ranken oder der Band- und Arabeskenverzierungen der Handschriftenzeit in die Druckwerke auf, die breiten Ränder der ersten Seite oder bevorzugte Abschnitte des Textes mit bunten Farben zierend[21]. (Abb. 1–12.) Auch hier war es wieder der Holzschnitt, der allmählich die handschriftliche Leiste und Ranke mit seiner Vervielfältigungskunst aus dem Felde schlug. Eine merkwürdige Mischform von gedruckter und gemalter Florierung begegnet uns in mehreren Druckwerken venetianischer Werkstätten, ein beachtenswerter Tastversuch und Übergang von der handschriftlichen zur vollständig vervielfältigten Herstellung des Buches. Wie bei der frühesten Holzschnittinitiale ist hier nur der Umriß der Leiste leicht vorgedruckt, dann mit der Hand übermalt. Die Grundlinien sind so fein ausgeführt, daß man sie nur bei scharfem Zusehen als Holzschnittarbeit erkennt. Da einige dieser Leisten in Werken verschiedener Druckereien auftauchen und anderseits Abzüge von gleichen Drucken verschiedene Rahmen führen, so stammen wohl alle diese Leisten aus einer Briefmalerwerkstätte Venedigs, die sich die berufsmäßige Ausschmückung von Druckwerken vorgedruckt und damit erleichtert hat. Es sind bisher 35 Druckdenkmäler mit solchen übermalten Umrißrahmen in Holzschnitt bekannt geworden, sie stam-

men aus den Jahren 1469 bis 1474 und gehören überwiegend den venetianischen Werkstätten Wendelins von Speier und Nikolaus Jensons an. Die Leisten enthalten regelmäßig zusammengesetzte Bandverschlingungen und sind beliebig zusammengesetzt. Die breite Fußleiste gibt dabei einen mit Putten und Tieren geschmückten Wappenrahmen ab[22]. (Abb. 2, 4, 5.) Von hier an ging die Entwicklung rasch den ihr einmal vorgezeichneten Weg, indem der Holzschnitt mehr und mehr die Ausschmückung der Druckwerke mit Ranken und Leisten übernahm. Wieder ist da der erfolgreiche Meister Erhard Ratdolt zu nennen, der als einer der ersten Drucker die Leistenvervielfältigung kühn angepackt und mit seinen prachtvollen Renaissance - Umrahmungen glänzend durchgeführt hat[23].

Außer den farbigen Merkzeichen, Initialen und Ranken hatten die Buchdrucker noch den eigentlichen Bilderschmuck der handschriftlichen Vorlagen, die *Miniaturen*, zu beachten. Die Aufnahme in die Druckwerke schien überall da geboten, wo die Buchmalerei des Mittelalters fest umschriebene Vorbilder und Gruppen geprägt hatte, die als zwingende Überlieferungen nicht übergangen werden durften. Da der Frühdruck für solche Darstellungen noch keine Möglichkeit der Vervielfältigung besaß, half er sich wie bei allen für notwendig erachteten Farbenzutaten damit, daß er diese Ausschmückung der freien Hand übertrug und die Stellen dafür unbedruckt ließ. Die so gestalteten Druckwerke sind zusammen mit den späteren Holzschnittbüchern besonders beachtenswert, weil sie die Kenntnis der festen Bildergruppen des ausgehenden Mittelalters bedeutsam fördern können. Von den Miniaturen und Federzeichnungen der Handschriften und Druckwerke führt ein unmittelbarer Weg zu den Holzschnittbüchern des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Diesen Überlieferungsreihen nachzugehen, wäre eine lohnende kunstgeschichtliche Aufgabe, die freilich eine umfassende Beherrschung der weitverstreuten Bilder in den Handschriften und Druckwerken zur Voraussetzung haben müßte. Besonders wichtig wären jene Druckwerke, in denen für nachträgliche Einmalung Flächen freigelassen sind[24]. In allen diesen Fällen müssen den Druckern Handschriften mit Miniaturen vorgelegen haben, die zur Einhaltung der Überlieferung zwangen. In den bisherigen Buchbeschreibungen ist diese Seite der Wiegendrucke noch kaum beachtet worden. In manchen Abzügen starren uns noch heute die unausgefüllten weißen Flächen entgegen, in andern sind sie mit guten oder schlechten Bildern übermalt. Vor allem begegnet uns diese Ausstattung in den Rechtsbüchern und deren Erläuterungen der Frühdruckszeit. Da kehren am häufigsten die eingemalten Bildnisse der Verfasser, also der Päpste Clemens V., Gregor IX., Bonifacius VIII. und des Kaisers Justinian wieder (Abb. 7), da erweitern sich die kleinen Bildchen zu figurenreichen Gruppenbildern, da begleiten in den Dekretalen Gregors IX. bunte Erläuterungen die einzelnen Abschnitte: eine Richtersitzung (de iudiciis), ein Predigtbild (de vita et honestate clericorum), eine Trauung (de sponsalibus et matrimoniis), die Vorführung eines Angeklagten (de accusationibus et inquisitionibus), da ist in den Erläuterungen zu den Rechtsbüchern die sinngemäße Abbildung des Rechtslehrers eingestreut, der seinen Hörern die Auslegung gibt[25], da sehen wir in der berühmten Sammlung von Kirchenrechtsquellen häufig den Verfasser Gratianus abgebildet, wie er dem Papst Eugen III. sein Buch überreicht[26], da sind endlich in den Rechtsbüchern Papst Clemens V., Gregor IX., Bonifacius VIII.[27] oder Kaiser Justinian dargestellt, wie sie in feierlicher Versammlung ihre Gesetze der Öf-

fentlichkeit übergeben[28]. Ein beträchtlicher Reichtum solcher bald prächtiger, bald einfach gestalteter oder unbeholfener Bilder ruht in den uns erhaltenen Abzügen der juristischen Frühdrucke versteckt und harrt noch der verdienten Beachtung[29] (Abb. 6–11).

Auch hier kam allmählich der Holzschnitt, gelegentlich auch der Kupferstich[30], dem Drucker zu Hilfe. Der erste Meister, der den bedeutsamen Schritt zur Bildervervielfältigung gab, war Albrecht Pfister in Bamberg, der seit dem Jahre 1461 mehrere seiner Druckwerke, darunter Ulrich Boners umfangreiche Fabelsammlung, mit Holzschnitten ausgeschmückt hat. Die Bilder darin sind im einfachen Briefmalerstil leichter Umrisse gehalten, gleich der spätmittelalterlichen Federzeichnung für nachträgliche Ausmalung bestimmt.

Erst nach der farbigen Ausfüllung des Umrisses ward der Holzschnitt zum Bilde, wie es in der Handschrift vorlag. So blieb also auch hier dem Buchmaler noch eine bedeutsame Aufgabe, solange, bis es der Holzschnitt zu eigener künstlerischer Wirkung brachte. Bis dahin war es Regel, daß die gedruckten Umrisse nachträglich bemalt wurden. Bunt genug ging es bei dieser Ausschmückung zu. Man überstrich die Bilder, wie die Kinder ihre Fibel zu bemalen pflegen oder wie die farbenbunten Bilderbögen des Jahrmarkts ausgestattet sind. »Wenn man die ehgenannten Tiere will mit Farben ausstreichen, so soll die Kuh rot gefärbt werden«, so befiehlt eine irrtümlich[31] mitabgedruckte Buchmaleranweisung im berühmten Nürnberger »Schatzbehalter« des Jahres 1491.

Es kam eben hier nicht auf getreue Wirklichkeitswiedergabe, sondern auf stärkste farbige Ausdruckskraft an. Manchmal begegnet man freilich auch recht sorgfältiger Ausmalungsweise, einer Kunst, die vor allem in Frankreich eifrigst gepflegt wurde und besonders in den beliebten Stundenbüchern (Livres d'heures) außerordentlich prunkvolle Wirkungen erzielte[32]. In Paris pflegte hauptsächlich der Buchdrucker Antoine Vérard prunkvolle Abzüge herzustellen, in denen die Holzschnitte mit leuchtenden Farben, die Initialen mit bunten Ranken aller Art geschmückt sind. Pergamentdrucke in dieser Ausstattung unterschieden sich nur wenig von Prunkhandschriften jener Zeit. Das war das Zugeständnis des Druckers an den Geschmack des anspruchsvollen Bücherfreundes, der neben seinen farbenprächtigen Handschriften keine nüchternen Druckwerke sehen wollte[33]. Auch die italienische Buchmalerei betätigte sich häufig in prachtvoller Ausschmückung gedruckter Werke. Eines der schönsten dieser Denkmäler, ein Widmungsstück für Lodovico Sforza und Beatrice von Mailand, gilt von Ambrogio de Predis, einem Schüler Lionardos da Vinci, gemalt[34].

Wir Menschen von heute, die wir keinen Sinn für die Farbe im Buche mehr haben, möchten den Holzschnitt der Frühdruckszeit gerne unbemalt sehen, weil wir vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus die Entwicklung des Holzschnittes vom einfachen Umriß bis zur vollen Tonwirkung ungetrübt genießen wollen. In den Tagen des Frühdruckes war die Freude an der Farbe noch viel zu groß, als daß die einfachen Linien der Zeichnung oder des Holzschnittes Eindruck erweckt hätten. Für gewollte Prunkbücher hat sich die Bemalung bis tief in das 16. Jahrhundert erhalten. So gab der Nürnberger Losunger Anton Tucher im Jahre 1518 für ein gedrucktes Gebetbüchlein, eines der beliebten »Seelengärtlein«, dem Buchhändler Johann Koburger 84 Pfennige, dem Illuministen Hans Guldenmund, »die Figuren auszustreichen auch die Gewächs[35] herumb in allen Blättern« vier Gulden. Für ein »Seelengärtlein« auf Pergament erhielt Hans Koburger zwei

Prologus in Genesim. Feliciter incipit.

Incipit ep'la sancti Hieronymi ad Paulinū presbiterū de oibꝰ dīne historie libris. C. I

F Rater Ambrosius tua mihi munuscula perferēs. detulit simul ꝛ suauissimas litteras: Que a principio amicitiarum fidem probate iam fidei. et ueteris amicitie noua preferebant. Uera enim illa necessitudo est. ꝛ christi glutino copulata: quam non utilitas rei familiaris. non presentia tantum corporum: non subdola ꝛ palpans adulatio: sed dei timor ꝛ diuinarū scripturarū studia conciliant. Legimus in ueteribus historiis: quosdam lustrasse prouincias. nouos adiisse populos. maria transisse. ut eos quos ex libris nouerant: corā quoqꝫ uiderēt. Sic pythagoras memphiticos uates. sic plato egiptum ꝛ architam tarentinum: eamqꝫ oram ytalie que quondā magna grecia dicebatur. laboriosissime peragrauit: ut q athenis magister erat ꝛ potēs cuiusqꝫ doctrinas achademie gymnasia psonabant. fieret peregrinus atqꝫ discipulus: malēs aliena uerecūde discere. q̄ sua impudenter ingerere. Deniqꝫ cū litteras q̄si toto orbe fugientes psequitur. captus a piratis ꝛ uenundatus tyranno crudelissimo paruit. ductꝰ captiuus uinctus ꝛ seruus. tñ qa philosophus. maior emēte se fuit Ad titum liuium lacteo eloquētie fōte manātē de ultimis hispanie galliarūqꝫ finibus quosdā uenisse nobiles legimus. ꝛ quos ad contemplationem sui Roma non traxerat. unius hominis fama perduxit. Habuit illa etas inauditū omnibus seculis celebrandūqꝫ miraculū. ut urbē tantam ingressi: aliud extra urbem quererent. Apollonius siue ille magus ut uulgus loqtur siue phs ut pythagorici tradūt. intrauit persas. pertrāsiuit caucasum. albanos. scythas. massagetas. opulentissima indie regna penetrauit et ad extremum latissimo phison amne transmisso peruenit ad bragmanas ut hiarcham in throno sedentem aureo ꝛ de tantali fonte potantem inter paucos discipulos de natura, de moribus. ac de cursu dierū ꝛ syderū audiret docentē. Inde p elamitas. babiloios. chaldeos. medos. assyrios pthos. syros. phenices. arabes. palestinos. reuersus ad alexādriam. perrexit ad ethiopiam: ut gymnosophistas ꝛ famosissimam solis mensam uideret in sabulo. Inuenit ille uir ubiqꝫ quod disceret: ꝛ semper proficiens. semper se melior fieret. Scripsit super hoc plenissime octo uoluminibus. philostratus. II

Q Uid loquar de seculi hominibus. Cū apłus Paulus. uas electionis. ꝛ mgr gentium. q de cōsciētia tanti in se hospitis loquebatur dicens. an experimentū queritis eius q in me loqtur christꝰ. post damascū arabiāqꝫ lustratā. ascendit hyerosolimam ut uideret Petrū. ꝛ mansit apud eū diebus qndecim. Hoc eni misterio hebdoadis ꝛ ogdoadis. futurus gentium predicator instruendus erat. Rursumqꝫ post annos q̄tuordecim assumpto barnaba ꝛ tito. exposuit cum apostolis euangelium: ne forte inuacuū curreret aut cucurrisset. Habet nescio quid latentis energie. uiue uocis actus. ꝛ in aures discipuli de auctoris ore transfusa: fortius sonat. Unde ꝛ eschines cū rhodi exularet ꝛ legeretur illa demosthenis oro quā aduersus eū habuerat. mirantibꝰ cunctis atqꝫ laudantibus. suspirans ait. Quid. si ipsam audisseris bestiam. sua uerba resonantem: III

H Ec hoc dico. q sit aliquid i me tale qd uel possis a me audire uel uelis discere. sed quo ardor tuꝰ ꝛ discēdi studiū etiam absqꝫ nobis per se pbari debeat. Ingeniū docile. ꝛ sine doctore laudabile est. Nō qd inuenias. sed qd q̄ras consideramꝰ. Mollis cera ꝛ ad formandum facilis. etiam si artificis ꝛ plaste cessent manus. tamen uirtute totū est quicqd esse pōt. Paulꝰ apłus ad pedes gamalielis legem moysi ꝛ pphetas didicisse se gloriatur. ut armatus spūalibꝰ telis. postea doceret ofidēter. Arma eni nre militie non carnalia sūt sed potentia deo. ad destructionē munitionū. ꝛ cogitationes destruentes ꝛ oēm altitudinem extollentem se aduersus scientiam dei. ꝛ captiuantes oēm intellectum ad obediendū christo: ꝛ parati subiugare omnem inobedientiam. Timotheū scribit ab infātia sacris litteris eruditū

a. i.



Abb. 1: Biblia. Neapel. Math. Moravus, 1476.
München, Staatsbibliothek.



Abb. 2: Farbige Umrahmung auf Holzschnitt-Untergrund in Joh. Duns Scotus, Scriptum in primum Sententiarum. Venedig. Wendelin von Speyer, 1472.

München, Staatsbibliothek.

IOANNIS TORTELLII ARRETINI COMMENTARIORVM GRAMMATICORVM DE ORTHOGRAPHIA DICTIONVM E GRAECIS TRACTARVM PROOEMIVM INCIPIT AD SANCTISSIMVM PATREM NICOLAVM QVINTVM PONTIFICEM MAXIMVM.

COEPERAM OLIM BEATISSIME pater Nicolae.v.ſumme pontifex commentaria quædam grammatica condere: qbus omnem litterariam antiquitatem & orthographiæ ratioñe cũ opportunis hiſtoriis pro poetarum declaratione cõnectere conabar: ꝑfuturus ſane pro mea uirili ſtudioſis linguæ latinæ. interim ab aliis ſtudiis negociiſq; familiaribus interceptus illa prorſus relinquere: atque longo tempore abiicere uiſus ſum. Sed nuper cum apud Alatrium campaniæ oppidum ex aeris romani moleſtia receſſiſſẽ: ea abſoluere quorundam amicorum rogatu conatus ſum: ac ſic quoq; ad calcem uix uſque perduxi opus magnum uarium & diffuſum: atque illud tuæ ſanctitati a qua uelut fonte omnia mea bona fluxerunt: dedicare conſtitui. non quidem ut inſtitutionibus grammaticis poeta[illegible]nq; hiſtoriũculis tua beatitudo indigeat: qui cæteros in doctrinis oĩbus etiã minutis ex ſũma ĩgenii memoriæq; felicitate præcellis: Sed ut ĩ tua illa bibliotheca: quam omnium quæ fuerĩt præſtãtiſſimam comparas aliquo pacto collocare poſſis. Nã lic& ex magnificẽtia animi tui: qui nõ niſi clariſſima in litteris ædificiiſque: & rebus cæteris aggrederis: uiros utriuſq; linguæ eruditiſſimos ex omnibus fere terris ueluti ad uirtutis quoddam aſylum conuocaueris: quos ut ſuum poſſint excolere i[n]genium: laudemq; ſibi parare: & aliquid conficere: quod poſteritati prodeſſe poſſit maximis premiis affeceris. nõ tamẽ deterrebor: et ego aliquid pro mea paruitate tuæ bibliothecæ offerre. Quam tametſi ex clariſſimis altiſſimarum doctrinarum auctoribus fulcire cupis: quia tamẽ & minores aliquando facultates neceſſariæ ſunt: nõ dedignaberis pro tua ſapientia: etiã minorum facultatũ libros inſe[illegible]. Video enim quãtis impẽſis et ſumptibus quantaq; diligentia græca oratorum [illegible]umina: hiſtoricorũ et philoſophorũ atq; ſũmorum theologorũ in latinam li[ngu]am traduci procuras. Video quantam adhibes curam in antiquorũ noſtrorum operibus exquirendis: quæ deperdita credebantur: Ita ut non nullos ad diuerſas extremaſq; mundi partes pro re hac: multis cum difficultatibus et impẽſis deſtinaueris. Quæ cum magnis in rebus effeceris nõ pigebit etiã minorum facultatum libros in ipſa tua bibliotheca reponere: & maxime illos: qui de grammaticæ facultate loquuntur. Quæ auctore Quintiliano: niſi oratoris futuri fundamẽta fideliter iecerit: quicqd ſuper ſtruxerit corruet. Et niſi æquo longior eſſem: complura poſſem ĩ medium exempla afferre: quibus facile cognoſceret: quot ex huiuſmodi artis negligentia in poetis oratoribus: & hiſtoricis quotidie errores inſurgunt: quot in iure ciuili: medicinæque arte: et cæteris facultatibus interpretationes ineptiſſimæ ſingulis afferũt diebus: quot





Abb. 3: Joh. Tortellius, Commentarii grammatici. Venedig, Nicol. Jenson 1471.
München Staatsbibliothek.



M.T Ciceronis ad Quintum Fratrem In Libros De Ora-
tore Prȩfatio Incipit Foeliciter

COGITANTI MIHI SAE-
penumero & memoria uetera repetē-
ti: pbeati fuiſſe Quinte Frater illi ui-
deri ſolent qui in optima repub: cum
& honoribus & rerum geſtarū gloria
florerent: eum uitȩ curſum tenere po-
tuerunt: ut uel ī negotio ſine piculo:
uel in otio cum dignitate eſſe: poſſent. Ac nunc quidem
mihi quoq; initium requieſcendi: atq; aīmum ad utriuſq;
noſtrum prȩclara ſtudia referendi fore iuſtum: & prope
ab omnibus conceſſum arbitrarer: ſi infinitus forenſium
rerum labor: & ambitionis occupatio decurſu honorum
etiam ȩtatis flexu cōſtitiſſet/quam ſpem cogitationum: &
cōſiliorum meorum: cum graues cōmunium temporum:
tū uarii noſtri caſus fefellerunt. Nam qui locus quietis
& tranquillitatis pleniſſimus fore uidebat̃: in eo maximȩ
moles moleſtiaꝝ: et turbulentiſſime tempeſtates extiterūt.
Neq; uero nobis cupientibus: atq; exoptātibus fructus
otii datus eſt: ad eas artis: quibus a pueris dediti fuimus:
celebrandas: inter noſque recolendas. Nam prima ȩtate
incidimus in ipām perturbationem diſciplinȩ ueteris: &
conſulatu deuenimus ī medium rerum omniū certamē:
atq; diſcrimen. & hoc tempus omne poſt conſulatum ob-
iecimus iis fluctibus: qui per nos a cōmuni peſte depulſi:
in noſmetipōs redundarent. Sed tamen in eis uel aſpe-
ritatibus rerum: uel anguſtiis temporis: obſequar ſtudiis
noſtris. Et quantū mihi uel fraus inimicorum: uel cauſȩ
amicorū: uel reſpub. tribuet otii: ad ſcribēdum potiſſimū
cōferā. Tibi uero frater neq; hortanti deero. neq; roganti.
Nam neque autoritate quiſq̃ apud me plus ualere te
poteſt: neque uoluntate. Ac mihi repetenda eſt ueteris

Abb. 5: Farbige Umrahmung auf Holzschnittgrund in Cicero, De oratore.
[Venedig, Wendelin von Spëyer, ca. 1470].

Antiquariat Baer in Frankfurt a. M.



Abb. 6: Handschrift des 13. Jahrhunderts: Gregorias IX., Decretales. Mainz.
Antiquariat Baer in Frankfurt a. M.

Incipit liber sextus decreta-
lium domini bonifacij pape. viij.
Onifacius episcopus servus
servorum dei. dilectis filijs docto-
ribus et scolaribus universis

Abb. 7: Farbige Initiale B zu Bonifacius VIII. Decretales. Mainz, Fust und Schoeffer 1465.

Antiquariat Baer in Frankfurt a. M.

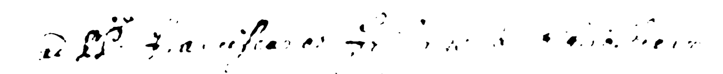


In nomine sancte et indiuidue trinitatis patris et filij et spūs sancti gloriosequeque virginis marie vtriusque Iacobi apostoli ... celestis Amen.

Venerande vniuersitati iuristarum Padue Iacobus de Aluarotis ... salutē et opus presens.

Primaduerteret sepe mecum cogitaui ...

Abb. 8: Jacobus de Alvarotis, Opus novum super feudis. Lyon, Nicol. Philippi, 1478.
München, Staatsbibliothek



30.

Gregorius epi scopus. Quoniã omnis ratio supne creature vł terrene scientie in deo est. qui est caput capud ₇ auctor. ₇ quicqd alibi queritur hic pfecte inuenitur. qꝛ hec est pfecta virtus ₇ sapientia. xxvij. di. §. hinc etiã. ideo ipsius postulato psidio qui dixit ad Moysen Exodi. iiij. Perge igitur ₇ ego ero in ore tuo. docebo qꝫ quid loquaris. Fidentius hui⁹ vtilis libri in ordine pmi lecturam aggrediar. ₇ qm̃ de more legentiũ ac scribentium est pmo expedire glo. primã anteqꝫ fiat trãsitus ad tex. qm̃ ipsa est generalis ad totũ librũ. ido eam primo expediã cũ aliquib⁹ vtilib⁹ suppletõib⁹. ₇ postea reassumã materiã glo. p alia vba vtiliora ¶ Hec igit glo. in effectu querit de sex. ₇ sextũ nõ psequit. ¶ Primo em̃ querit que fuit intentõ dñi Gregorij in hac cõpilatione. ₇ rñde vt in ea. Et ex hac prima pticula glo. quinqꝫ nõbilia eliciũt. Primo ꝯtra testes expsum ₇ vario mõ loqntes. hoc em̃ aufert intellectum sicut et decretales olim posite in diuersis voluminibus ingerebant difficultatem ₇ auferebãt verꝫ intellectũ. de quo vid tex. i. §. sed aliud. v. q. v. vbi glo. dicit qꝫ testis repẽtine loquens psumit mẽdax. quia psumit subornat⁹. Si vo loquat morose psumit dubi⁹. l. di. põderet. An aũt testis examinator debeat redigere in scripti qꝫ testis vacillabat vel qꝫ morose vel repentine loquebatur: dic vt no. Inno. in. c. qm̃ de pba. ₇ ibi dixi. ¶ Scdo ex glo. colligunt duo q̃ inducũt ₇ ingerũt difficultatẽ studẽtib⁹ ₇ legentib⁹. pmo qñ materia ponit in diuersis locis. qd facit multũ ꝯtra Inno. qui vnã ₇ eandẽ materiã in diuersis locis ponit vario modo loqndo. vt patet exemplũ in no. p se i. c. olim. el. ij. de resti. spo. ₇ in. c. cũ deputati. de iudi. ₇ in. c. cũ venerabilis. de reli. do. ¶ Scdo facit cõtra doc. diffuse loqntes. nã supflua ingerunt difficultatẽ. vt in tex. ₇ in glo. vnde doctor deb̃ eẽ breuiloqu⁹. p hoc vide glo. in. c. cũ sit ars. de eta. ₇ ql. que redarguit aduocatos allegãtes multa inutilia

melius enim est pauca idonea effundere qꝫ in multis inutilib⁹ hoĩes pgrauare. vt dicit tex. i. l. ij. C. de ve. iure enu. ₇ sepe experientia comptum est qꝫ bona allegatio inficit ₇ obnubilat ob nimiã allegationem. ₇ sinistra orit suspitio ꝯ allegãtẽ. ¶ Item no. ex hac pticula glo. dñiã int ꝯstitutõez decretalem ₇ eplam. Et ꝯclude qꝫ ꝯstitutio ecclíastica variis noĩbus nũcupat. qñqꝫ. n. appellat canon. qñqꝫ decretũ. qñqꝫ decretal' epła. qñqꝫ dogma. qñqꝫ sanctio. qñqꝫ mandatũ. qñqꝫ interdictũ. ₇ de his vide iij. di. in sũma. Et p intellectu glo. dic qꝫ pprie decretalis epła est ꝯstitutio quã papa edit cũ consilio cardinaliũ vel sine ad alicui⁹ cõsultationẽ. Decretum vo. qñ ad nullius ꝯsultationẽ. Cõstitutio vo qñqꝫ capit specifice. ₇ est pprie qd princeps statuit. vt in. c. ꝯstitutio. ij. di. ₇ dicã. j. sup rbica de consti.

Item no. finalẽ intentũ hui⁹ compilatiõis. fuit em̃ intentus vt puideret vtilitati legentiũ. Et ex h ₇ ex glo. notabile collige dictũ qꝫ appellatõe studentium nõ cõprehendit legens. ₇ sic nõ comphendit doctor. si ergo priuilegiũ est scholaribus indultũ nõ videt doctoribus indultũ. ₇ multo fortius h pcedit in statutis disponẽtib⁹ de studẽtib⁹. Do. an. dicit qꝫ de pprio significato vocabuli appellatione studentiũ cõprehendit doctor maxime legẽs. intẽdit em̃ studio inqꝫtum legit. ad h adducit tex. in pemio. ffor. in. §. illud vo. vbi dicit tex. qꝫ doctor dꝫ studiũ pagere. sed ex cõi vsu loqndi nõ cõphendit et vsus loquendi attendi debet. vt i. c. ex lris. ₇ qd ibi no. de spon. ₇ in. l. librorꝫ. §. qd tñ cassius. ff. de le. iij. ¶ Aduerte pmo qꝛ hec solutio non videt in distincte vera. p ea tñ adduco tex. in. c. aliquãticlerici. xxvj. q. v. vbi pꝫ ex pncipio iũcto fine qꝫ appellatione studij comphendit doctrina. Itẽ facit tex. in. l. j. C. de excu. arti. li. x. ibi. studiuꝫ docendi atqꝫ discendi. ₇ maxime qꝛ docẽdo quis efficit peritior. vt patet in illa. l. j. ibi. ₇ ipi peritiores fieri ₇ filios erudire ₇c. vñ glo. dat ibi vsus. Discere si queris doceas sic ipse doceris. Naꝫ studio tali tibi pficis atqꝫ sodali. ₇ intellige de eo qui puectus est. quia nullus põt in scientia ita esse puectus cuius scientia nequeat augeri. iuxta illud. Audiens sapiens

a 2

Abb. 9: Nicol. Panormitanus, Lectura super II. primi, libri decretalium. Basel, Joh. de Amorbach 1488.

München, Staatsbibliothek aus dem Franziskanerkloster in Freising.



Pꝛohemium generale



Etſi diuine laceſſite monarchie iuriū ſumma faſtigia ſint: que apud paucos alios a mei ꝓfeſſione tam ꝓpꝛia alienos autores eximios profundiſſime ſunt diffuſa vt dulciſſimū reputē illa poſſe ex ingenio meo emūgere: cordi tamē eſt prono animo ob hoc commune preſtādum beneficiū deo: preſule ſedula ⁊ peruigili induſtria: moderataqʒ digeſtione ipſius ſancta deciſiua referre. Primū vt vtriuſqʒ iuris profeſſoribus: qui ex alienis agris fructus decerpere nequeūt: ac alienis in meſſib⁹ falces ꝓpꝛias ponere nō nouerūt: lōgiſſime ac ſubtiliſſime indagationis labor abſit. Tum etiā vt a garrientiū quorūdam prurientibus linguis: qui his iuribus orthodoxijs: ſupna aſpernāti mēte temerarie detrahere nō poſtponūt. De quibus teſtāte ſcriptura diuina ſcriptū cōperitur: Poſuerunt mendaciū ſpem ſuam: ⁊ mendaciū operari ſperauerūt. Et iterū qui ſm prophetiam dicunt. Domine recede a nobis: viam tuam ſcire nolum⁹. Libera ⁊ enucleata reſtituam: nec ſpe queſtus: vel vt magiſtratum: ſacerdotiūue ambitu conſequar. propter que ipſi prophani falſa ſcribendo libenter inceſpitant. Uenio ad ſcribendū: nec vt principib⁹ aduler: nam ipſam horreo publicam regū peſtem: Quin potius vt temeratorū arrogātiam ruſticam veritatꝭ freno compeſcā: ⁊ vt craſſantis ſtulticie error amplius nō aſpiret. ¶ Pro voto igit̃ tāti expeditione religioſi te eſſe numen certiſſimū: federice dux auſtrie: sereniſſime ceſar inuoco: quem pro diuini reparatione imperij horrendo ſacrilego ingenti ſciſmate iam confuſi. Poſt fraternum imperium prefecto terrene monarchie celitus miſſum arbitror: vt tui terreni fauore imperij: diuini iura reſpirent. Tali ergo hoc ſancto etiam ſuffultus preſidio tute de re tua: publico honeſtoqʒ iure profecto amodo diſſeram.

¶ Pꝛohemium ſpeciale



Maximū quidē eſt donū q̄d principiū eternum: idemqʒ finis dux vector atqʒ ſemita: noſter de⁹ oīpotēs terreſtrib⁹ rationē aīantibus ꝓhibet: nos q̄dā ꝑficiēs ſilitudine ꝑfectiōe gr̃e: ſicut ipſe eſt perfectōe nature vt mūd⁹ iſte ſenſibiľ in mēte ipi⁹ creatorꝭ eternaliter ante ꝑfix⁹: demū creatus vno principio ⁊ motore ad ſuperioris ampliſſimi orbis inſtar: moderet̃ atqʒ regat̃ pl̄imi tn̄ humani generꝭ: quos nō diña volūtas protegit: nō verax rō: ſʒ poti⁹ brutaľ ſenſualitas: ⁊ cuiuſdā tirānidis appetit⁹ a vo abſtrahit excelſi tanti muneris ignari ſiue poti⁹ indigni: h̃ ſcm̄ diuini munerꝭ bn̄ficiū abijciētes: inuideqʒ romano ceſari: q̄ iuſto dei iudicio ipi⁹ mūdi merito eſt moderator ⁊ arbit̃ detrahētes alijs diuerſis plib⁹ inſolidū tanq̄ ꝑhxū aliq̄d bn̄ficiū a deo collatū: dignitatē hāc aſcribē ſatagūt. Nā ipſorꝫ pterui q̄dā magꝭ ꝓpꝛio forte ingenio q̄ vitate vel iure. Et ꝯtra credendū eſt pōtificꝭ ſūmi q̄ veritatis eſt p̃r volūtatē in dubiū reuocādo: apud quē ē vľ fuit tpaľ impij monarchia inferior omniū corruptibiliū q̄ tpe menſurātur ſacrū ipm pōtificē: xp̄i vicariū in hoc ceſari anteponere cupiūt. Adhuc verū nōnulli priorib⁹ magis hebetes: q̄ hyſtorici illuſtres aliq̄ referūt orbis q̄tuor ꝑmeditātes impia babilonicū: atqʒ mediū: demūqʒ macedonicū: ⁊ deinde romanū. Et q̄ſqʒ generi forte ſuo: vt ꝓpꝛia iura ipa vēdicādo: in dubiū h̃ ꝑterita iſta reuocāt. Quis videlicʒ ꝑmū tāti excelſi ſolij apices iuſte fuerit adept⁹ q̄ cūcta vt vitas eluceſcat: ⁊ nr̃o romano ceſari triūphatori feliciſſimo debit⁹ honor celitus ꝑdeſtinat⁹ detur: h̃ in libello diſcutiēda ſubijcio etiā his annectens: vt cūctꝭ garriendi cupiditas arceat̃: ſi ꝯſtantino ceſari in biſantiū referēte venerāda ſigna torpea ipam retinuit monarchiā: eiuſqʒ poſteri poſtq̄ maxime romanū imperiū eccľia trāſtulit in germanos propt̃ quē ptātē oportebit oſtēdere eterne vite clauigeri: ⁊ noſtri glioſiſſimi Auguſti.

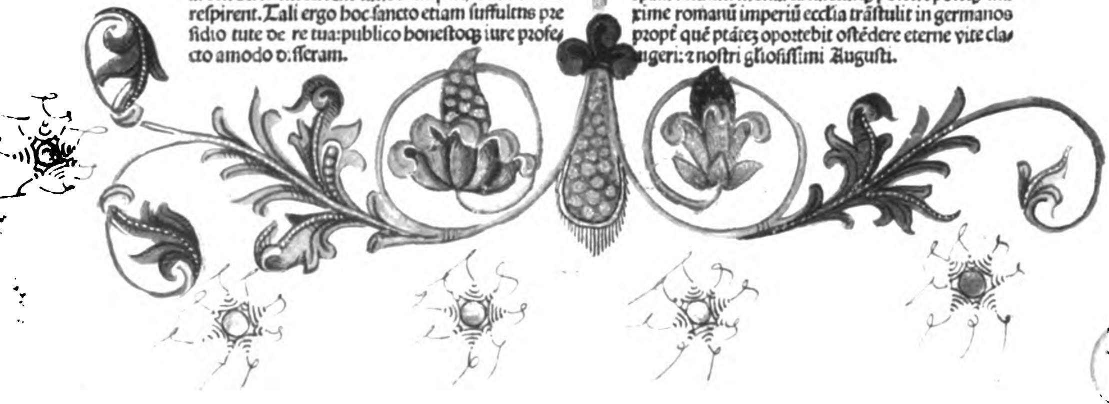
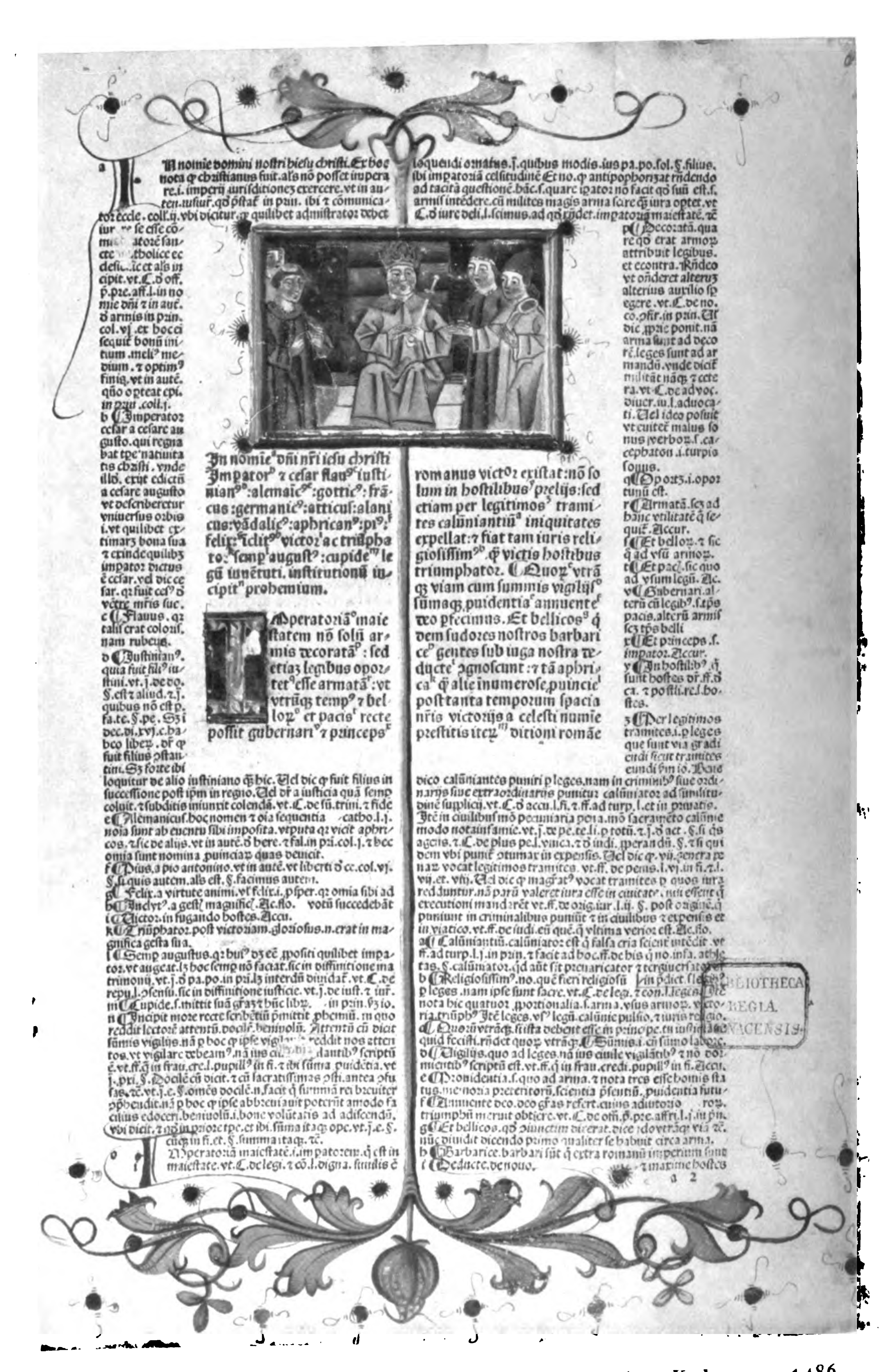


Abb. 10: Antonius de Roſellis, Tractatus de poteſtate imperatoris et papae. Venedig. Herm. Lichtenſtein, 1487.

München, Staatsbibliothek.



In nomie dñi nři iesu christi Impator et cesar flau. iustinian. alemaic. gottic. fracus germanic. atticus. alanicus. vãdalic. aphrican. pi. felix. iclit. victor ac triũphator. semp august. cupide legũ iuuẽtuti. institutionũ incipit prohemium.

Imperatoriã maiestatem nõ solũ armis decoratã: sed etiaz legibus oportet esse armatã: vt vtrũqz temp. et bellorũ et pacis recte possit gubernari et princeps romanus victor existat: nõ solum in hostilibus prelijs: sed etiam per legitimos tramites calũniantiũ iniquitates expellat: et fiat tam iuris religiosissim. q̃ victis hostibus triumphator. Quorũ vtrãqz viam cum summis vigilijs sũmaqz puidentia annuente deo pfecimus. Et bellicos q̃dem sudores nostros barbarice gentes sub iuga nostra deducte agnoscunt: et tã aphrica q̃ alie inumerose puincie post tanta temporum spacia nřis victorijs a celesti numie prestitis iterũ ditioni romãe

Abb. 11: Justinianus, Institutiones. Nürnberg. Ant. Koberger, 1486.
München, Staatsbibliothek.

CONCILIATOR·DIFFERENTIARVM·PHILOSOPHORVM·ET PRECIPVE·MEDICORVM·CLARISSIMI·VIRI·PETRI·DE ABANO·PATAVINI·FOELICITER INCIPIT. PROLOGVS:—

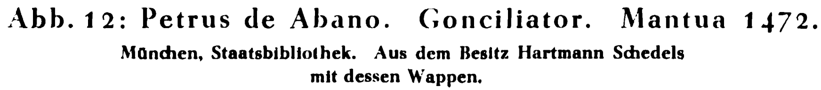
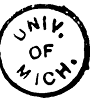
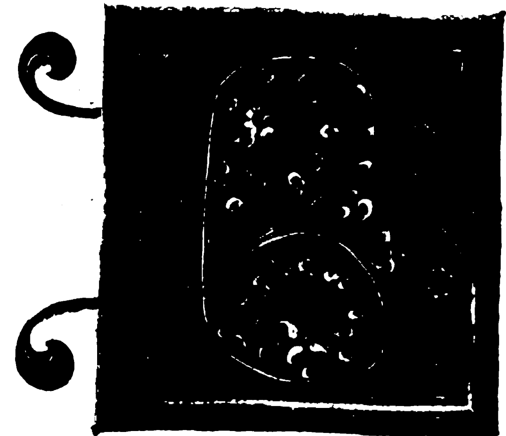


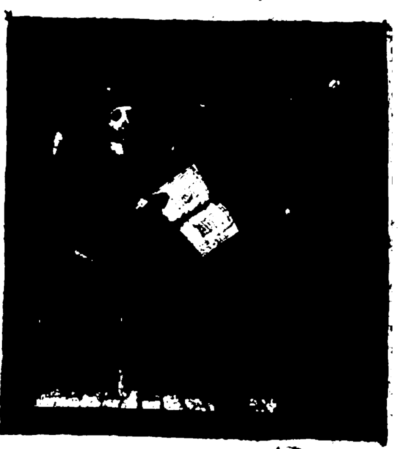
Abb. 12: Petrus de Abano. Conciliator. Mantua 1472.

München, Staatsbibliothek. Aus dem Besitz Hartmann Schedels mit dessen Wappen.



Galieni Pergamensis Medicorum omnium Principis Opera foeliciter inchoant. Et primo Liber de sectis: Instruens introducendos in Medicina quam sectam debeant imitari.





Omnium aliquod diuitiarum: et vite nostre optimum adiumentum est ars medicine.

Abb. 13: Galenus, Opera. Venedig. Phil. Pintius, 1490.

München, Staatsbibliothek. Aus dem Besitz Hartmann Schedels.

Gulden, der Nürnberger Künstler Hans Springinklee, der 61 Holzschnitte zu bemalen hatte, fünf Gulden. Ein andres Mal bekam Guldenmund für die Bemalung von acht Bildern, 16 Leisten und 100 kleinen Initialen eines gedruckten Gebetbüchleins drei Pfund ausbezahlt[36]. Gerade in Nürnberg erlebte die Buchmalerei eine letzte bedeutsame Nachblüte[37], bis sie von den siegreichen Vervielfältigungskünsten völlig verdrängt wurde.

Oft lag die farbige Ausstattung der Frühdrucke in ein und derselben Hand, die dann Initialen, Ranken und Bildchen über das ganze Buch ausstreute. Wo es sich nicht um eine Ausschmückung handelte, die sich dem Texte anpassen mußte, gab es weitesten Spielraum für Zierat aller Art. Da waren farbige Initialen auf Goldgrund einzumalen, Ranken und Leisten mit Wappen und Putten anzufügen, kleine bildliche Darstellungen mit geistlichen oder weltlichen Gegenständen auf die leeren Flächen hinzuzaubern, Goldpunkte über die Seiten zu streuen, die Texte mit Rot und Blau zu beleben. Häufig ist der Verfasser eingemalt, etwa ein antiker Klassiker, wie Terenz[38], oder ein Kirchenvater, wie Hieronymus mit dem Löwen[39], oder ein Gelehrter, wie Petrus de Abano[40] (Abb. 12). Eine Galenus-Ausgabe nahm etwa ein Bild mit Galenus' Arzt und Kranken auf[41] (Abb. 13). Auch Illustrationen zu den Texten schmücken gelegentlich die Ränder[42]. Ein gutes Beispiel solch hingebender Fürsorge für Ausschmückung der Frühdrucke mit Farbe ist der Nürnberger Arzt Hartmann Schedel, dessen wunderbare Büchersammlung überwiegend in der Münchener Staatsbibliothek ruht[43]. Alle seine Bücher sind bunt übersät von Farben, von Initialen, Überschriften, Ranken, Leisten, Bildchen; bis auf den Einband erstreckt sich diese Freude an der Farbe (Abb. 12 und 13).

Diese ganze farbige Zubereitung und Ausschmükkung der Wiegendrucke mit der Hand war eine recht mühsame und zeitraubende Arbeit, zumal wenn umfangreiche oder mehrbändige Werke auszustatten waren. Wo wurde nun diese kostspielige Ergänzung ausgeführt, wer überwachte und leitete sie? Bei jenen Druckerwerkstätten, aus denen nur wenige Werke hervorgegangen sind, mag häufig der Drucker selbst die handschriftliche Fertigstellung seiner Erzeugnisse besorgt haben. Das konnte um so leichter geschehen, als zahlreiche solche kleinere Drucker dem Stande der Schreiber, der Briefmaler und Briefdrucker entstammten. Als Regel darf aber gelten, daß die Druckwerke nicht in der Druckerei, sondern von Briefmalern, Schreibern oder anderen bezahlten Lohnarbeitern[44] oder von den Käufern, vor allem von Geistlichen und Mönchen, rubriziert und ausgemalt worden sind. Namentlich in den Klöstern, die zu den Hauptabnehmern des damaligen Buchhandels gehörten, hat es immer kunstgeübte Hände gegeben, die sich gern zu solchen Arbeiten gebrauchen ließen. Ja, mancher Abt mag froh gewesen sein, daß er seine Mönche in müßigen Stunden mit der Herrichtung der gedruckten Bücher beschäftigen konnte, nachdem die klösterliche Schreibtätigkeit mit der Verbreitung der Buchdruckerkunst mehr und mehr in Verfall geriet. Melchior von Stainheim, der unternehmende Abt von St. Ulrich und Afra in Augsburg, richtete im Jahre 1472 eine eigene Klosterdruckerei ein, die den Mönchen Beschäftigung mit Austausch, Korrektur, Rubrizierung und Einbinden gewähren sollte[45], und sein Nachfolger Heinrich Fries (1474—1482) ließ zahlreiche Bücher rubrizieren und illuminieren[46]. So stattete auch das Benediktinerkloster Scheyern, das auch in der Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei eine bedeutsame Stelle einnimmt, seine Druckwerke reich mit Initialen und

mit dem Wappen des Hauses aus[47]. Abt Narzissus von Benediktbeuren zahlte noch im Jahre 1501 einem Augsburger Dominikaner 5 Gulden, 17 Denare, 1 Heller, »daß er etlich puchstaben hat gemacht und fratrem Leonardum suppriorem informiert hat zu florieren und illuminieren[48]«. Bis die klösterliche Kunst der Buchmalerei völlig erlosch, hatte es noch gute Weile; es war eine Übergangszeit, die noch zahlreiche Prachtwerke solcher Kunst geschaffen hat.

Außer den Mönchen und Geistlichen waren es vor allem Leute aus dem Stande der Schreiber, Illuminierer und Briefmaler, die die letzte Zubereitung der Druckwerke um Lohn übernahmen. Es betätigte sich da ein zahlreiches Völklein, das recht froh war, aus der absterbenden Kunstfertigkeit noch ein weniges verdienen zu können. Da die Buchdruckerkunst die Zahl der neuen Bücher, die, wie wir sahen, in der Regel noch der letzten Ausschmückung bedurften, gewaltig steigerte, mögen die Einnahmen der Rubrikatoren und Illuminierer anfangs eher zugenommen haben. Lange dauerte das freilich nicht und die bewegliche Klage des Illuministen Michael Angelo Ciegnoni aus Siena, daß sich seine Kunst nicht mehr austrage, klingt wie der Notschrei eines ganzen untergehenden Standes zu uns[49]. Wir verspüren hier dieselben Wirkungen wie in den klösterlichen Schreibstuben, nur daß sie im Lohndienste um so empfindlicher waren, als das bürgerliche Schreibgewerbe soeben einen kräftigen Aufstieg genommen hatte[50].

Einen anschaulichen Einblick in die Tätigkeit der bürgerlichen Rubrikatoren und Illuminatoren gewähren uns die Rechnungsbücher des Nürnberger Rates, der sich mit löblicher Freigebigkeit die Erwerbung von Druckwerken angelegen sein ließ. Die Einträge sind um so wertvoller, als darin auch die Personen, denen die Ausschmückung der angekauften Bücher übertragen wurde, mit Namen und Beruf angeführt sind[51]. Da heißt es einmal in einer Rechnungsanweisung des Ratschreibers Georg Spengler vom 28. April 1487 an Hans Tucher, der die Beträge auszubezahlen hatte: »Lieber Herr, Gebt diesem gegenwertigen Casparn von Landsperg, Chorali zum Neuen Spital, 10 Pfund, die meint er von zweien Büchern zu corporieren, florieren und auszustreichen wol verdient zu haben.« Dieselbe Summe von 1 Gulden 4 Schillingen erhielt der Nürnberger Choralsänger im gleichen Jahre noch einmal, als er das juristische Werk »Bartolus, Super secundo Inforciati« rubriziert, oder wie sich die nähere Rechnungsanweisung wieder genauer ausdrückt »corporiert, floriert und ausgestrichen« hatte. Ein andrer »Choralis zum Spital« mit Namen Johann Lai nahm am 21. Juli 1486 vom Rubrizieren des umfangreichen »Repertorium juris« 1½ Gulden und am 11. Oktober 1486 »von 2 puchern incorporieren und ausstreichen«, nämlich »Summa Azonis und prima parte repertorii Brixiensis« 2 Gulden ein. Wieder ein »Choralis«, dieses Mal von »St. Laurenzien«, lieferte am 31. August 1486 zwei »incorporierte, florierte und ausgestrichene« Bücher, ein Digestum novum und ein Digestum vetus an den Nürnberger Ratschreiber ab. Georg Spengler schickte ihn dann mit folgendem Brieflein an Hans Tucher: »Lieber Herr. Die Doctores haben die Bücher, so dieser gegenwertig Johannes gecorporirt hat, besichtigt und haben darob gut Gefallen. Nu hab ich neher mit im nit überkommen mogen dann um 5 Gulden. Darumb soverne euch das gevellet, mögt ir im die geben; wolt ir aber selbs mit den doctoren davon reden, oder mit ihm selbs handeln, laß ich mir auch gevallen.« Hans Tucher zahlte die fünf geforderten Gulden aus, ebenso am 19. Oktober 1486 vier weitere Gulden, als der gleiche Beauftragte zehn »corporierte« Druckwerke,

alles juristische Werke, abgab[52], ferner am 16. Februar 1487 »von 14 puchern corporieren und ausstreichen 3 Gulden, 7 Schillinge, 3 Heller«. Noch größere Aufträge hatte der Werder Gerichtschreiber Johann Marckhauser auszuführen, der für 17 rubrizierte Bücher 8 Gulden, ein anderes Mal »von 9 puchern und ein kleines puch zu rubrizieren und ausstreichen« 4 Gulden und wieder von 8 Büchern corporieren, florieren und ausstreichen 8 Gulden erhielt. Für die letzten 8 Bücher hat, das mag zum Vergleiche angeführt sein, der Buchführer Michael Paul 31 Gulden, der Buchbinder Franz Steindorffer 5 Gulden 19 Schillinge 2 Heller bekommen. Ein nicht näher bezeichneter Rubrikator Heinrich Stuchs strich für die Zubereitung von 17 Büchern 20 Gulden ein, wobei er einmal folgende Gutheißung Spenglers vorweisen konnte: »Er meint daran 9 Gulden wol verdient haben und wil ihm daran nichts abbrechen laßen. So wil mich auch das nit unzimlich ansehen; darumb mögt ir im solich 9 gulden geben[53].« Im ganzen zahlte der Nürnberger Rat in den Jahren 1486 bis 1488 für das »Incorporiren, Floriren und Ausstreichen« von 83 Büchern 59 Gulden aus, während die Einbände Steindorffers für 63 Bücher 52 Gulden kosteten und die Einkaufsbeträge für 179 Druckwerke 360 Gulden ausmachten.

Als das Domkapitel zu Basel in der Zeit vom 26. Februar 1475 bis 17. März 1476 ein Speculum historiale des Vincentius von Beauvais und eine Gratian-Ausgabe um 17 Gulden kaufte, hatte es für die Rubrizierung und Illuminierung dieser und andrer Bücher 14 Pfund 14 Schillinge, für die Ausschmückung mit Initialen 4 Pfund 12 Schillinge, für die Einbände 12 Pfund 5 Schillinge zu zahlen[54]. Im Rechnungsjahr 1480 auf 1481 folgte eine Straßburger Bibelausgabe im Werte von 18 Gulden nach, für die wieder eigene Rubrizierungskosten bezahlt wurden[55]. Wo es sich um Widmungsgaben handelte, wurde auf besonders prunkvolle Ausstattung gesehen[56] und an Kosten dafür nicht gespart.

Die Zeugnisse dafür, daß die Bücher in den Druckereien häufig in »rohem« Zustande gelassen und in solcher Unfertigkeit von den Käufern erworben wurden, um erst nachträglich rubriziert und bemalt zu werden[57] oder auch unbemalt zu bleiben, ließen sich ins Beträchtliche vermehren. Es sei nur noch an die Abrechnung zur Weltchronik Hartmann Schedels erinnert, wo von 571 noch zu verrechnenden Abzügen nur zwölf als »gemalt«, alle übrigen als »roh«, das heißt unbemalt angeführt sind[58]. In den Bibliotheken und Antiquariaten findet man häufig genug solche unausgefertigte Abzüge, denen die nachhelfende Hand gefehlt hat. Sie wirken gegenüber ihren bevorzugten Gegenstücken nüchtern und kahl[59]. Es sei als Beleg hierfür nur der Münchener Abzug der ersten gedruckten Parzival-Ausgabe des Jahres 1477 aus der Rottenbucher Klosterbibliothek erwähnt[60], wo die Lücke am Anfange des Textes für die einzufügende Initiale I noch heute unausgefüllt ist, während gerade hier die besonders große Leere der Fläche vor dem Texte einen weiten Spielraum zu künstlerischer Betätigung gelassen hätte[61]. In der Cicero-Ausgabe Fusts und Schöffers vom Jahre 1465 der gleichen Sammlung[62] sind, obwohl es sich um einen kostbaren Pergamentabzug handelt, die Lücken für die Initialen ebenfalls leer gelassen; in den Überschriften ist der Rotdruck durchgeführt.

Nach und nach reiften die Dinge der kommenden Gestaltung entgegen. Die nachträgliche Zubereitung der Druckwerke mit Hand und Farbe mußte bei der ungeheuren Zunahme der Bücherherstellung immer unerträglicher werden, zumal als viele Abzüge, wie wir sahen, unfertig blieben und für den Gebrauch höchst unbequem waren. Die Haupt-

rollen bei der Entwicklung zum völlig gedruckten Buche fielen dem Rotdruck und dem Holzschnitt zu; daneben hatten auch Satzanordnung und Auszeichnungstypen wichtige Aufgaben zu erfüllen. Der Rotdruck übernahm die Rubrizierung, der Holzschnitt die Korporierung, Florierung und Illuminierung. Der Rotdruck wurde bis tief in das 16. Jahrhundert vor allem für das Titelblatt verwandt, er gehörte bald zum festen Zubehör jeder Druckerei. Im Jahre 1573 veröffentlichte der Frankfurter Rat eine Druckerei-Ordnung und setzte darin eine eigene Bestimmung über höheren Lohn für Rotdruck fest; wir hören dabei, daß sich die roten Titel wegen der hohen Zinnoberpreise sehr verteuert hatten. Als die allmähliche Loslösung vom Blocksatz neue Wege in der übersichtlichen Gestaltung des Satzes und in der Anwendung von Auszeichnungstypen zuließ, wurde auch der Rotdruck mehr und mehr entbehrlich und blieb später auf das Titelblatt beschränkt, bis sich auch dieser letzte Ausläufer der handschriftlichen Buchausschmückung bis auf geringe Reste verlor. Der Holzschnitt, der eine rasche Entwicklung vom einfachen Umriß bis zu den feinsten Linientönen erlebte, bestritt immer mehr die ornamentale und bildliche Ausschmückung des Buches und wies mit seiner Vervollkommnung zur selbständigen Kunstweise immer stärker die Farbe zurück, bis er den vollen Sieg errang und sich mit den Typen aufs engste verband, um in dieser Verschwisterung seine höchste Blüte zu finden. Stofflich blieb er freilich auf lange Zeit von den Überlieferungen der Handschriften abhängig, indem er alle die Vorlagen der vorausgegangenen Zeiten, so auch die juristischen Dekretalen-Bilder[63], einfach in seine Formensprache übertrug. Die bedeutungsvollen Bemühungen des Augsburger Druckers Erhard Ratdolt um den Farbenholzschnitt[64] haben keinen durchgreifenden Erfolg gehabt.

Das ist der unendliche Reiz aller Übergangsformen, daß sich in ihnen Altes und Neues bekämpfen, vermischen und durchdringen. Wie die Handschrift hat fast jedes Buch der Frühdruckszeit sein besonderes Gepräge und Eigenleben, das eben in solcher Vermischung beruht. Kaum bemerkbar und doch unaufhaltsam schreitet dabei die Entwicklung von der Mischform des handschriftlich zubereiteten Druckwerkes zum völlig vervielfältigten Buche fort. Ein Jahrhundert etwa ist vergangen, seitdem die ersten Druckversuche stattgefunden haben, da sind die Ausstrahlungen der Handschriftenzeit völlig verschwunden, das neuzeitliche Buch hat seine endgültige Form gefunden. Damit ist freilich auch der aneifernde Einfluß zu Ende, der von dem früheren Wettbewerb mit der handschriftlichen Herstellung des Buches ausgegangen war. Aber die neue Zeit mußte eine neue Form haben, wenn das Buch, wie es seine Zukunftsaufgabe war, der wirksame Träger der Bildung, der Wissenschaft, des Unterrichts, der öffentlichen Meinung werden sollte. Mochten die einzelnen Zeiten sehen, wie dem Buche neben dem einfachen Werktagsgewande gelegentlich ein schmückendes Feiertagskleid anzulegen oder wie die einfache Form doch auch kleidsam zu gestalten sei.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. Max Jos. Husung in: Mittelalterliche Handschriften. Festgabe zum 60. Geburtstage von Hermann Degering. Leipzig 1926, S. 155 und meine Besprechung im Historischen Jahrbuch 1927, Bd. 47, S. 122.

[2] Vgl. Konrad Haebler im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1902, Bd. 19, S. 103ff., Olschki in: Bibliofilia 1913/14, Bd. 15, S. 246.

[3] Vgl. Charles Beaulieux, Manuscrits et imprimés en France aux 15e et 16e siècles (Mélanger offerts à M. Emile Chatelain. Paris 1910, S. 417ff.), Leo S. Olschki, Incunables illustrées, imitant les Manuscrits. Le passage du manuscrit au livre imprimé (La Bibliofilia 1913/14, Bd. 15, S. 245ff., 285ff., 325ff.) und Leo S. Olschki, Le livre en Italie à travers les siècles. Florenze 1914. Am frühesten hat wohl H. Noel Humphreys in seinem Werke »A History of the Art of Printing«, London 1867 (Taf. 13 und 14), schöne farbige Proben von illuminierten Frühdrucken gegeben. Reich an neueren Abbildungen sind vor allem Prince d'Essling, Les livres à figures Vénétiens. Florenz 1907 bis 1914, Bd. I ff.; Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books of the Library of J. Pierpont Morgan. London 1907, Bd. 1 bis 3; L'arte della stampa nel rinascimento Italiano-Venezia. Venezia 1894; A. Claudin, Histoire de l'imprimerie en France au 15e et au 16e siècle. Paris 1900, Bd. 1 bis 3. Vgl. auch Otto von Schleinitz, Die Trierer Stadtbibliothek. Zeitschrift für Bücherfreunde 1911, N. F. Bd. II, 2, S. 265ff. Wertvolle Abbildungen finden sich ferner in zahlreichen Antiquariatskatalogen, so von J. Bär in Frankfurt (»Frankfurter Bücherfreund«), Gilhofer und Ranschburg in Wien, Jacques Rosenthal in München, C. G. Boerner in Leipzig und Leo S. Olschki in Florenz. Vgl. auch Mich. Denis, Einleitung in die Bücherkunde. Wien 1795, Bd. 1, S. 146.

[4] Vgl. Wilh. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Aufl. Leipzig 1896, S. 346f.

[5] Paulus Paulirinus von Krakau sagt in seinem »Liber viginti artium«: Illuminator est artifex ponens colores super libros, cuius officium est scire bene capitalia varia facere et flores protrahere et aurum et argentum scire libris stabiliter inprimere et fulgide et imagines et picturas scire pertinentissime capitalibus infigere. Vgl. Zentralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1890, Bd. 7, S. 148.

[6] Über die Buchmalerei des ausgehenden Mittelalters vgl. vor allem Joseph Neuwirth, Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften (Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1893, Bd. 16, S. 76ff.). Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1903, Bd. 23, S. 279ff.). Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894. Hans von der Gabelentz, Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert. Straßburg 1899. Ernst Wilh. Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Straßburg 1900. Berthold Riehl, Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts (Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München 1897, Bd. 46, S. 29ff.). Berthold Haendcke, Berthold Furtmeyr, Sein Leben und seine Werke. Dissertation München 1885. Wilh. Vogelsang, Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Straßburg 1899. Theodor Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei. Straßburg 1905. Guido Biagi, Riproduzioni di manoscritti miniati. Cinquanta tavole in fototipia da codici della R. Biblioteca Medicea Laurenziana. Firenze 1914, Taf. 33ff. Hellmut Lehmann-Haupt, Schwäbische Federzeichnungen. Berlin 1929.

[7] Vgl. die Abbildungen solcher Rubrikentafeln bei Léopold Delisle, A la Mémoire de Jean Gutenberg. Hommage de l'Imprimerie Nationale et de la Bibliothèque Nationale. Paris 1900, S. 21ff. Ernst Freys, Bruchstücke der 36zeiligen Bibel in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München (Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation, Joseph Schlecht dargebracht. München 1917, S. 96ff.) und Ernst Freys, Zum Rubrikenverzeichnis der 36zeiligen Bibel (Zentralblatt für Bibliothekswesen 1918, Bd. 35, S. 167ff.).

[8] Vgl. Gottfried Zedler, Das Mainzer Catholicon (Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft Bd. 4). Mainz 1905, S. 44f.

[9] Über den Rotdruck, der noch eingehender erforscht zu werden verdient, vgl. Adolf Schmidt, Untersuchungen über die Buchdruckertechnik des 15. Jahrhunderts (Zentralblatt für Bibliothekswesen 1897, Bd. 14, S. 153ff.) und Otto Hupp, Gutenbergs erste Drucke. München 1902, S. 17ff.

[10] Vgl. Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft. Mainz 1904, Bd. 3, S. 37ff.

[11] Praesens psalmorum codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus.

[12] So in dem Lactantius-Druck Hain 9809 der Münchener Staatsbibliothek (2 Inc. c. a. 64).

[13] Einer der frühesten Vordrucke solcher Art findet sich in der Cicero-Ausgabe des Jahres 1471 (Hain 5167).

[14] Pro distinctionum litteris capitalibus et causarum iniciis ad vulgarem, ut moris est, depingendo casum, spacia dimittuntur satis quidem ampla. Vgl. Wilhelm Riedner, Peter Schöffers Anzeige des Decretum Gratiani und der Dekretalen Gregors IX. von 1472 (Zeitschrift für Bücherfreunde 1908/09, Bd. 12, I, S. 153f.).

[15] In dem Münchener Exemplar der »Moralia« von Gregorius, Basel, Nicolaus Kesler 1496 (Hain 7934) lesen wir von der Hand des Rubrikators: »Totum hoc volumen habet capitalia mille centum et quadraginta sex, facta anno domini 1504 tempore belli ducis Alberti et Rudperti Palatini. Anno domini 1504 corporatus est liber iste.«

[16] So in Hain 9818 der Münchener Staatsbibliothek (2 Inc. c. a. 3501 b).

[17] »Gedenckt pruder Cristan mit aim ave maria gratia plena.« Eintrag in Hain 8603 der Münchener Staatsbibliothek (2 Inc. s. a. 651).

[18] Eintrag im 1. Band: Et sic est finis prime partis biblia sancti veteris testamenti illuminata seu rubricata et ligata per henricum Albech alias Cremer anno domini 1456 festo Bartholomei apostoli deo gratias Alleluia. Im 2. Band: Iste liber illu-

minatus, ligetatus et completus est per henricum Cremer vicarium ecclesie collegiate sancti Stephani maguntini sub anno 1456. festo Assumpcionis gloriose virginis marie Deo gracias Alleluia. Vg. Delisle, S. 31ff.

[19] Vgl. Charles Schmidt, Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg. Straßburg 1882, S. 88ff.

[20] Staatsbibliothek München (2 Inc. c. a. 1337).

[21] Jede große Bibliothek mit reichem Inkunabelbesitz verwahrt unter ihren Beständen Wiegendrucke mit buntem Rankenwerke. Für die Münchener Staatsbibliothek verweise ich auf folgende Stücke: 1. Biblia. Neapel, Mathias Moravus, 1476 (Hain 3059). Umrahmung mit zwei Wappen und Initiale (2. Inc. c. a. 454i), s. Abb. 1. 2. Cyprianus, Epistolae. Rom, Arnold Pannarz, 1471 (Hain 5896). Renaissancerahmen mit Initiale (2 Inc. c. a. 57). 3. Johannes Duns Scotus, Scriptum in primum Sententiarum. Venedig, Wendelin von Speyer, 1472 (Hain 6422). Renaissance-Einfassung mit Putten und Hasen (2. Inc. c. a. 147) s. Abb. 2. 4. Lactantius, Opera. o. O. 1471 (Hain 9809). Mosaikrahmen. Oben Eule, unten Wappen (2 Inc. c. a. 64). 5. Marcellus Nonius, De proprietate latini sermonis. o. O. 1471 (Hain 11900). Prunkvolle Umrahmung mit drei Rundbildern (2 Inc. c. a. 67). 6. Joh. Tortellius, Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum e Graecis tractarum opus. Venedig, Nicol. Jenson, 1471 (Hain 15564). Prachtvoller Renaissancerahmen und Initiale mit schönem Bildnis auf blauem Grunde (2 Inc. c. a. 84) s. Abb. 3.

[22] Zuerst hat Henri Delaborde in dem Werk »La gravure en Italie avant Marc-Antoine« (1883) auf diese Ornamentik hingewiesen, dann Prince d'Essling in dem Buche »Livres a figures vénitiens« (1892) die ihm bekannten Bücher mit solchem Zierat zusammengestellt. Vgl. dazu P. Kristeller im Archivio storico dell' arte 1895, Bd. 5, S. 95ff. und Alfred W. Pollard, Woodcut designs for illumination (Bibliographica 1897, Bd. 3, S. 122ff.) und die abschließende Abhandlung von Prince d'Essling, Les premiers ornements xylographiques dans les livres de Venise (La Bibliofilia 1906/07, Bd. 8, S. 121ff.). Weitere Abbildungen im Frankfurter Bücherfreund 1914/19, Bd. 12, Taf. 34 und 56 (= unsere Abb. 4 und 5) und Abb. 2, die neu hinzukommt.

[23] Vgl. auch die hübschen Ulmer Leisten Zainers in Hain 449 und Hain 6475 oder die mit Tieren geschmückte Einfassung in Hain 7652 oder die Ranke Zainers in Augsburg in Hain 9968; vgl. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde 1917, Taf. 867, ferner über die Winkelleisten Knoblochtzers in Straßburg: Karl Schorbach und Max Spirgatis, Heinrich Knoblochtzer in Straßburg (1477 bis 1484). Straßburg 1888, S. 16ff.

[24] Vgl. z. B. die Geminiano-Ausgabe von 1471 (Hain 7540) und 1477 (Hain 7541), die Panormitanus-Ausgabe von 1475 (Hain 12322), die Valturius-Ausgabe von 1472 (Hain 15847), die Gratianus-Ausgabe von 1490 (Hain 7910).

[25] Vgl. Leo S. Olschki, Le Livre en Italie à travers les siècles. Florence 1914, Taf. 68. Miniaturen dieser Art auch in der Münchener Staatsbibliothek: 2 Inc. c. a. 47 (Hain 2606); 2 Inc. c. a. 44 (Hain 2541); 2 Inc. c. a. 282 (Hain 6507); 2 Inc. s. a. 174 (Hain 2713). Vgl. auch Wilh. L. Schreiber, Die deutschen »Accipies« und »Magister cum discipulis«-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Straßburg 1908.

[26] Vgl. Josef Bär, Frankfurter Bücherfreund 1901, Bd. 2, S. 141 und 1912, Bd. 10, S. 290f., Taf. LII = unsere Abb. 6.

[27] Vgl. ebenda 1913, Bd. 11, Taf. III = unsere Abb. 7, wie Abb. 4, 5 und 6 gütigst überlassen.

[28] Vgl. L'Arte della stampa nel rinascimento Italiano-Venezia. Venezia 1894, S. 44. Henri Monceaux, Les Le Rouge de Chablis, Calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Paris 1896, Bd. 1, S. 68/69. La Bibliofilia 1914/15, Bd. 16, Taf. 5.

[29] Aus den Druckbeständen der Münchener Staatsbibliothek seien angeführt: 1. Jacobus Alvarotus, Opus novum super feudis. Lyon, Nicolaus Philippi, 1478 (Hain 888). Mit großem schönen Bilde auf Goldgrund: Kaiser, rechts drei Bischöfe, links drei Rechtsgelehrte. Vor dem Kaiser Angeklagter und Gerichtsdiener (2 Inc. c. a. 683) s. Abb. 8. 2. Gratianus, Decretum. Straßburg 1471 (Hain 7883). Mit dem Bilde des Gratianus und fünf Richtern (2 Inc. c. a. 59). 3. Justinianus, Digestum novum. Venedig 1491 (Hain 9590). Mit einem kleinen Bildchen zwischen Text- und Kommentaranfang: der Kaiser als Rechtsprecher, ein Gerichtsdiener mit einem Angeklagten, zwei Rechtsgelehrte (2 Inc. c. a. 2557). 4. Gregorius IX., Decretales. Venedig 1482 (Hain 8015). Mit Darstellung eines Innenraumes: der Papst reicht einem knieenden Geistlichen das Buch dar. Im Hintergrund Kardinal und Bischof (4. Inc. c. a. 232). 5. Gregorius IX., Decretales. Venedig 1491 (Hain 8027). Mit Papst Gregor auf Goldgrund (2 Inc. c. a. 2570). 6. Eine bemerkenswerte unbemalte Vorzeichnung: Papst Gregor mit drei Geistlichen in Gregorius IX., Decretales. Mainz, Peter Schöffer, 1473 (Hain 7999) (2 Inc. c. a. 216b). 7. Nicolaus Panormitanus, Lectura super quinque libros decretalium. Basel, Johann von Amerbach, 1488 (Hain 12315). Mit eigenartigen Bildern, darunter: Priester, die Messe lesend, Papst mit zwei Kardinälen, Wundmale des hl. Franziskus, s. Abb. 9, Richter, Eheschließung (2 Inc. c. a. 2090). 8. Antonius de Rosellis, Tractatus de potestate imperatoris ac papae. Venedig 1487 (Hain 17974). Mit Bildnisinitialen auf Goldgrund: Papst und Kaiser (2 Inc. c. a. 1937) s. Abb. 10. 9. Clemens V., Constitutiones. Mainz, Peter Schöffer, 1476 (Hain 5421). Mit Bildchen: Papst, Richter, zwei Zuhörer (2 Inc. c. a. 470). 10. Justinianus, Digestum vetus. Venedig, Baptista de Tortis, 1488 (Hain 9553). Mit Kaiserbild in weiter leerer Fläche (2 Inc. c. a. 2038). 11. Guido de Baysio, Rosarium decretorum. Venedig, Johann de Seligenstat, 1481 (Hain 2717). Mit hübschem Zeremonienbild: der thronende Papst, daneben ein Kardinal, zwei kniende Mönche und ein stehender Kleriker; Ausblick in Berglandschaft (2 Inc. c. a. 1025). 12. Justinianus, Institutiones. Venedig, Baptista de Tortis, 1490 (Hain 9523). Mit reichgruppiertem Dekretalenbild (2 Inc. c. a. 2423). 13. Justinianus, Institutiones. Rom, Ulrich Gallus, 1475 (Hain 9495). Mit Kaiser Justinianus und Rechtslehrer (2 Inc. c. a. 384). 14. Justinianus, Institutiones. Nürnberg, Anton Koberger, 1486 (Hain 9519). Mit Kaiser Justinianus und drei Rechtslehrern, die ganze Darstellung auf Goldgrund in der dafür leer gelassenen Fläche (2 Inc. c. a. 1782) s. Abb. 11. 15. Gratianus, Decretum. Straßburg, Eggestein, 1472 (Hain 7884). Mit Christus, wie er dem Papste die Schlüssel, dem

Kaiser das Schwert überreicht (2 Inc. c. a. 125). 16. Gregorius IX., Decretales. Rom, Georg Laur, 1474 (Hain 8001). Mit fünf Bildern: Papst Gregor mit Geistlichen, Bischof und Kardinal, fünf Richter; Predigt vor vier Zuhörern; Trauung; Richter, Angeklagter und zwei Schergen (2 Inc. c. a. 291b)

[30] Vgl. Frankfurter Bücherfreund 1904, Bd. 3, S. 1ff.

[31] Auch andre Anweisungen für den Rubrikator sind gelegentlich aus Versehen zum Abdruck gekommen, so in der Baseler Dekretalenausgabe Wensslers vom Jahre 1478, wo einige Male das Wort »Rub.« ausgedruckt ist. Vgl. Karl Dziatzko, Beiträge zur Kenntnis des Schrift-, Buch- und Bibliothekswesens 1896, Bd. 3, S. 115.

[32] Besonders reich an solchen Prunkstücken ist die Bibliothèque Nationale in Paris. Vgl. auch Fritz Hoeber in der Zeitschrift für Bücherfreunde 12, 1908/09, Bd. 2, S. 469ff.

[33] Reiche Abbildungen aus solchen prunkvollen Druckwerken französischer Herkunft bringt A. Claudin, Histoire de l'imprimerie en France au 15e et au 16e siècle. Paris 1900, Bd. 1: S. VIII, 23, 35, 77, 176/77, 200/203, 368/9, 378/9, 459ff. — Bd. 2: S. 180/1, 184/5, 228/9, 230/1, 258/9, 385ff., 394/5, 442/3, 458/9, 460/1, 462/3, 466/7, 468/9, 470/1. — Bd. 3: S. 10/11, 116/7, 166, 194/5, 360ff., 456/7.

[34] Historia delle cose facte dallo Francesco Sforza, von Giovanni Simonetta, ins Florentinische übersetzt von Christoforo Landino. Mailand 1490. Vgl. O. von Schleinitz in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1901/02, Bd. 5, S. 136ff. Abbildungen aus italienischen Druckwerken mit Bemalungen in: L'arte della stampa nel rinascimento Italiano-Venezia. Venezia 1894, S. 15ff., 20ff., 26ff., 29, 39ff., 64.

[35] Es sind die Blumenumrahmungen in Holzschnitt gemeint, die sich durch das ganze Buch hinzogen.

[36] Vgl. Anton Tuchers Haushaltbuch (1507 bis 1517). Herausgegeben von Wilhelm Loose. Stuttgart 1877, S. 155. Auch die Domkirche zu Toledo in Spanien zahlte in den Jahren 1509 und 1510 den Illuministen Bernardino de Canderroa, Alfonso de Cordoba und andern Meistern erhebliche Beiträge für Bücherausschmückung.

[37] Über die späteren Illuministen Nürnbergs vgl. Robert Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903, S. 183ff. und Theodor Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei. Straßburg 1905, S. 40f. Vgl. jetzt auch Erwin Rosenthal, Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum 49. Bd., 1. Teil, Berlin 1928, S. 1ff.), wo, nicht völlig überzeugend, Dürer für die mehrfache Ausschmückung von Büchern Pirckheimers in Anspruch genommen wird, während wohl viel eher Springinklee in Betracht kommt; die Forschung wieder auf die bedeutsame Frage hingewiesen zu haben, bleibt auf jeden Fall ein Verdienst Rosenthals.

[38] Vgl. den Anzeiger von Gilhofer und Ranschburg, Nr. 91, 1910, N. 20120.

[39] So in dem Münchener Exemplar der Hieronymus-Ausgabe: Hain 8549 (2 Inc. s. a. 644).

[40] Petrus de Abano mit Harnglas. Bild in dem Münchener Exemplar von Hain 1 (2 Inc. c. a. 89) s. Abb. 12.

[41] Hain 7427. München, Staatsbibliothek (2 Inc. c. a. 2410 f.), s. Abb. 13.

[42] So ist das Münchener Exemplar von Alvarus Pelagius, De planctu ecclesiae libri duo. Ulm, Johann Zainer, 1474 (Hain 891) überstreut mit Bildern zum Texte, darunter Papst Gregor XI., dem der Verfasser mit großem Gefolge das Buch darbringt (2 Inc. c. a. 304).

[43] Vgl. über ihn Richard Stauber, Die Schedelsche Bibliothek. Freiburg i. Br. 1908 und Erwin Rosenthal, Ein wiedergefundener Frühdruck aus Hartmann Schedels Besitz (Beiträge zur Forschung N. F. 1930. 3. Heft S. 1ff.).

[44] Über den Augsburger Schreiber und Rubrikator, spätern Buchdrucker Johann Bämler vgl. Konrad Haebler im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1910, Bd. 27, S. 553, Viktor von Klemperer, Der Augsburger Drucker Johann Bämler als Rubrikator (Gutenberg-Jahrbuch 1927, S. 50ff. und 1928, S. 105ff.), wo ohne festen Beweis vermutet wird, daß Bämler in Straßburger Druckereien tätig gewesen ist. An weitern Rubrikatoren aus der Frühdruckszeit wären etwa zu nennen: Johannes Lepper, 1476 bis 1484 in Köln nachweisbar (vgl. Otto Zaretzky in der Zeitschrift für Bücherfreunde 3, 1, S. 130 Anm.), Conrad Stenhop in Lübeck (vgl. G. Kohfeldt, Der Lübecker Vikar Conrad Stenhop, ein mittelalterlicher Illuminator und Büchersammler, im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1903, Bd. 20, S. 281ff.). Über den Augsburger Drucker Johann Schüssler als Buchbinder und Illuminator für das Kloster Aldersbach vgl. Ludw. Rockinger, Zum baierischen Schriftwesen im Mittelalter (Abhandlungen der k. bayr. Akademie der Wissenschaften 3. Kl., Bd. 12, Abb. 2, 1874, S. 32). Über den Augsburger Rubrikator Wolfgang Leo, der besondere Kunstfertigkeit besaß, »Corpora, große Buchstaben und Versal zur Zierheit der Bücher zu machen«, vgl. H. Simonsfeld in den Sitzungsberichten der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. und histor. Klasse 1896, S. 292 u. 326.

[45] Vgl. Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg. Augsburg 1860, Bd. 3, S. 281.

[46] Etiam sub regimine eius multos libros comparavit et illuminare ac corporare fecit, sicut videtur in pluribus libris in liberaria positis. Vgl. ebenda S. 281.

[47] Z. B. 1. Alexander de Ales, Summa universae theologiae. Nürnberg, Anton Koberger, 1482 (Hain 643). Mit schönen Initialen auf Goldgrund und mit dem Wappen in drei Bänden. 2. Antoninus, Summa theologica. Nürnberg, Anton Koberger, 1477 (Hain 1242). Mit Initiale und Wappen (2 Inc. c. a. 563c).

[48] Vgl. Ludwig Rockinger, Zum bayerischen Schriftwesen des Mittelalters. München 1874, Heft 2, S. 32.

[49] Vgl. zu der Frage W. L. Schreiber, Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden? (Zentralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1885, Bd. 12, S. 201ff., besonders S. 258) und W. L. Schreiber, Vorstufen der Typographie (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1900, Bd. 23, S. 30ff.).

[50] Vgl. darüber Rudolf Kautzsch, Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau (Zentralblatt für Bibliothekswesen 1895, Bd. 12, S. 1ff.) und H. Lehmann-Haupt, Die Buchillustration der Frühdruckszeit (Klimschs Jahrbuch 1929, Bd. 22, S. 17ff.).

[51] Vgl. Petz, Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Bücher des Nürnberger Rates 1429 bis 1538 (Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg 1886, Heft 6, S. 123ff.).

[52] Vgl. die Titel der Werke bei Petz, S. 164.

[53] Vgl. Petz, S. 151 und 165. Es handelt sich dabei um folgende Werke: Salicetus super novem libros Codicum. Lectura Bartholi super I et II. Codicum, super I. Digesti veteris, super I. Inforciati. Jason super titulo Institutorum de actionibus. Epistolae Leonhardi Aretini.

[54] Item de illuminatura illorum prescriptorum sive aliorum librorum ad librariam beatae virginis hoc anno positorum, videlicet Summa Astensi, Summis viciorum atque virtutum, uno quadrages imaliet aliis libris rubricandis et illuminandis exposui 14 ℔ 14 sch. Item pro omnibus literis capitalibus illorum librorum prescriptorum florisandis exposui 4 ℔ 12 sch. Item pro ligatura omnium librorum prescriptorum exposui dem buchbinder ad lapides pro omnibus suis laboribus atque expensis cum eisdem habitis, inclusis bibalibus famulo suo datis, exposui 12 ℔ 5 sch. Vgl. Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels. Leipzig 1889, Bd. 12, S. 10.

[55] Item pro illuminatura atque floritura eiusdem prescripti libri exposui 5 ℔ 15 sch. Vgl. ebenda S. 16.

[56] Christoforo Landino s. B. ließ seine Dante-Kommentar-Ausgabe von 1481 auf Pergament drucken und mit prachtvollen Miniaturen schmücken, um sie der Signoria von Florenz zu widmen. Vgl. die Abbildung in: La Bibliofilia 1908, Bd. 9, S. 403.

[57] Vgl. auch den Eintrag aus dem Rechnungsbuch des Erzbischofs von Troyes vom Jahre 1486: Item ay payé par plusieurs fois pour l'azur, vermeillon et saffran pour enluminer les livres, que mon dit Seigneur a acheté des emprimeurs de ceste ville de Troyes divers jours: c'est assavoir Decretales, sixiesme Clementines, Perse, Térence, Juvénal, Catholicon, la Bible, Rationale divinorum officiorum, ratio et modus, tous les Bartholomei, tous les Panormitani et tous les Saloy les Repertoires de Brixiense et de Bartholomeo et l'exposition du psaltier, la somme: 54 s. 7 d. (Henri Monceaux, Les Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Paris 1896, Bd. 1, S. 110.)

[58] Vgl. M. Thausing, Michel Wolgemut als Meister W und der Ausgleich über den Verlag der Hartmann Schedelschen Weltchronik (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1884, Bd. 5, S. 121ff.).

[59] Die Münchener Staatsbibliothek besitzt mit ihren zahlreichen Doppelstücken einen unvergleichlichen Reichtum vortrefflicher Anschauung für die hier versuchte Schilderung des Wiegendrucksbildes der Frühdrucke.

[60] Staatsbibliothek München: Rar. 297.

[61] Vgl. die Abbildung S. 58 des Katalogs 17 von C. G. Boerner, Leipzig.

[62] 4 L. impr. m. 2.

[63] Vgl. die Ausgabe: Bonifacius VIII., Sextus decretalium. Basel, Johann Froben, 1494 (Hain 3619). Gregorius IX., Decretales. Paris, Thielman Kerver, 1507. Abb. bei Leo S. Olschki, Catalogue 86/87, S. 1440. Gratianus, Decretum. Venedig, Octavianus Scotus, 1528. Abb. bei Leo S. Olschki, Catalogue 72, Nr. 103.

[64] Vgl. K. Schottenloher, Die liturgischen Druckwerke Erhard Ratdolts aus Augsburg 1485—1522. Mainz 1922. Das typographische Lebenswerk Radolts spiegelt die Bedeutung des Farbenschmucks für die Frühdrucke getreu wider.

KIRCHLICHE WANDSPRÜCHE DER BAROCKZEIT UND IHRE SCHRIFTGESTALTUNG

VON FRIEDRICH SCHULZE-LEIPZIG

Wandsprüche - man denkt an Papptafeln mit eingepreßten Goldbuchstaben, voll guter Lehren, aber bestürzend in ihrer Anmutlosigkeit und Kunstfremdheit. Lohnt es überhaupt, sich ernsthaft mit solchen Dingen zu beschäftigen? Mit ihren Anfängen, nicht mit dem jetzigen Abstieg, mit dem allerdings ganz wenige hervorragende Einzelleistungen wie die ausgeglichenen Schöpfungen Rudolf Kochs, nicht in Verbindung gebracht werden dürfen. Sie enthalten neue schöne Entwicklungsmöglichkeiten.

Bekanntermaßen tritt seit der Reformationszeit das Bild als Mittel kirchlicher Volksbelehrung zurück. Die Herrschaft des Wortes beginnt. Der Buchdruck leistet ihr Vorschub. Der Protestantismus ist dem »Bildnis oder Gleichnis« noch im besonderen abhold, und er ist der gesinnungsmäßige Träger der Verehrung des Wortes. Das geistigste Wort, das »Wort Gottes«, wird der Gemeinde vernehmlich im Spruch, es kann im Wandspruch ihr auch sichtbar gemacht werden. So wird der Wandspruch ein im eigensten Sinn protestantischer Kirchenschmuck.

Gerade durch den Buchdruck wurden aber auch die Kräfte zur Lösung der künstlerischen Aufgabe frei, die im Wandspruch lag. Nachdem die Herstellung des Buches ihnen aus den Händen genommen ist, brauchen zahlreiche Schreibkünstler neue Tätigkeit. Für sie ist die Umstellung auf den Unterricht im allgemeinen das Gegebene. Nicht immer vermögen sie dabei ihr volles Können zu zeigen: zu den außerordentlichen Gelegenheiten, wo einmal eine solche Meisterleistung erwartet wurde, gehört die Schrifttafel.

Der Verlauf der Entwicklung läßt sich vorläufig noch nicht genau darstellen. Die mir bekannten Tafeln gehören einem Verbreitungsgebiet von Halle-Merseburg bis Meißen an, stammen aber nicht aus wesentlich verschiedenen Zeiträumen. Unendlich viel ist verloren und manches wird heute noch, dem Verfall ausgesetzt, unbeachtet beiseite stehen, obwohl diese Wandsprüche an Reiz vielen Kunstaltertümern keineswegs unterlegen sind. So sind die frühesten Daten rein urkundlicher Art: »Simon Maler« (Simon Schneider) verfertigt 1581 die »evangelischen Sprü-

che« im Chor der Leipziger Nikolaikirche, dann werden zwischen 1614 und 1638 Schriften für die Emporen der Thomaskirche und für das Leipziger Rathaus hergestellt. Meist sind sogar die Maler genannt, ohne daß wir uns jedoch ein wirkliches Bild von ihrer Arbeit und Persönlichkeit machen könnten.

Bei der engen Verwandtschaft der Aufgabe gibt uns allerdings der Einblick in die Schreibmusterbücher einen gewissen Ersatz. Die Proben, die Peter Jessen in seinen »Meistern der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten« vorlegt, sind auch in diesem Zusammenhange wichtig. Jan van den Velde aus Rotterdam dürfte entscheidende Anregungen auch für die Schrifttafel gegeben haben. Sicher hat sein »Spieghel der Schriftkonste« (1605) und sein »Exemplar-Boec« (1607) manche Vorlage geliefert. Noch deutlicher sind die Beziehungen zu dem Dresdener Martin Grahl, dessen Schriftbücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören. Grahls Bibelsprüche, die von Weishun gestochen sind, dürften sogar als unmittelbare Vorbilder für Spruchtafeln entworfen sein.

Dabei darf man freilich über die Verschiedenartigkeit der Bedingungen nicht hinwegsehen. Die Spruchtafeln sind keine echte Schrift. Sie sind technisch Zeichner- und Malerleistung: nicht mit der Feder, sondern mit dem Pinsel werden die Goldbuchstaben auf den schwarzen Holz- oder Leinwandgrund aufgetragen. Das wirkt selbstverständlich auch auf die Gestaltung ein. Im wirklich geschriebenen Spruch ist ein Wechsel von Fraktur-, Kanzlei- und Kurrentschrift während des ganzen Zeitraumes allgemein üblich, der etwa mit der Abstufung der Schriftgrade beim Buchtitel zu vergleichen ist, nur daß er vielleicht mehr dem Vereinfachungs- und Ausruhebedürfnis der menschlichen Hand entgegenkommt. Diesen Wechsel schloß beim Wandspruch schon die monumentale Absicht aus, die eine gleichbleibende Schriftgröße verlangte. So wird ausnahmslos Fraktur angewandt und nur die Hervorhebung des Wortes »HERR« in lauter Großbuchstaben, die dem damals stets geübten Kirchenbrauch entspricht, tritt gelegentlich aus dem ruhigen Schriftbild heraus.

Aus den gleichen Gründen der Verschiedenheit von Technik und von Ziel ist auch die Rahmenbehandlung eine andre. Ihren Ursprung im Schnörkel und Zugwerk verleugnet sie nicht, aber die Dünnmaschigkeit, die der kalligraphischen Umrahmung naheliegt, wird immer mehr zugunsten einer zeichnerisch abgewogenen, streng raumfüllenden aufgegeben, die mit ihrem akzentuierten Reichtum aus dem Geist des Barock empfunden ist. Hier liegt komponierende Arbeit vor, während doch noch ein letzter Rest geübten Improvisierens in echter Schreibtätigkeit stecken muß.

Zwei Leipziger Schriftmaler vom Höhepunkt der Entwicklung sind genauer zu ermitteln: George John und Johann Logau. Von Johann Logau aus Zittau, der am 31. Juli 1677 in jugendlichem Alter starb, stammt das fast 4 Meter hohe Schriftepitaph der Johanna Lorenzin von Adlershelm in der Nikolaikirche. Das Werk ist ein ungewöhnlicher Sonderfall einer Spruchtafel. Es ist Platz für das Persönliche nötig, die Umrandung wird deshalb durchbrochen, um sozusagen Einleitung und Schluß aufzunehmen, und das Ganze, das wandfüllend gedacht ist, auf die Längsachse angelegt. Ein reicher barocker Schnitz-

rahmen, mit den Familienwappen im Mittelpunkt der Schmalseiten, und haltenden Putten an den Längsseiten, steigert die repräsentativen wie kompositionellen Absichten. Überhaupt darf nicht vergessen werden, daß die Schrifttafeln niemals »wandspruchartig« hingen, sondern – wie noch die heutige Emporenausgestaltung des Domes in Halle zeigt – einer barocken Gesamtdekoration wirkungsvoll eingefügt wurden. Auch daran ist zu ermessen, ein wie lebhaftes künstlerisches Empfinden im Gegensatz zu späterer Schriftverwendung waltete.

Georgius John, am 6. Juni 1647 in Leipzig geboren und hier 1709 verstorben, bildet in seinen signierten Werken das Programm der Grahlschen Vorlagen weiter. Von ihm stammen, soweit wir bis jetzt sehen, die abgeklärtesten Leistungen auf diesem Gebiet.

Damit hoffe ich auf erforschenswerte Altertümer der Schriftgeschichte hingewiesen zu haben. Ich sollte meinen: die Kenntnis lohnt, wenn man daran denkt, daß hier zur gleichen Zeit ein Gipfelpunkt erklommen wurde, in der tiefster Verfall des typographischen Titelsatzes festzustellen ist.

WANDLUNG DES SCHRIFTGEFÜHLS

VON F. H. EHMCKE-MÜNCHEN

Die großen Stilperioden kennzeichnen den Wechsel in Weltanschauung und Weltgefühl bei Völkern und Zeiten. Ägyptische Pyramide, griechisches Kapitäl, römisches Gewölbe — sie geben uns bestimmte Vorstellungen kulturgeschichtlicher Komplexe. Und diese Vorstellungen differenzieren sich immer mehr, je näher wir unserm Heute kommen. Im romanischen und gotischen Bogen, in der Flächengliederung und Profilierung der Renaissance, in den Kurven des Barock und Rokoko finden wir den Geist ihrer Zeit gespiegelt, und wer in Formen zu lesen versteht, dem offenbaren sich in den feinen Abstufungen des Louis quatorze-, Louis seize-, Directoire- und Empirestils die raschen Wandlungen weltgeschichtlichen Ablaufs.

Mit gleicher Sicherheit vermag der Schriftkundige in den Formen der Lettern zu lesen. Ihre großen Hauptlinien stehen fest und sind jedem geläufig: die lapidare Kapitalschrift der Römer, die Unziale der christlichen Klostergründungen, die karolingische Minuskel, deren Name schon auf den Schöpfer des alten Reiches hinweist, die Antiqua der Humanistenzeit. Und dann der stürmische Verlauf der Frakturentwicklung, aus der sich wichtige Kapitel deutscher Geschichte ablesen lassen: die Textur der Minnesänger- und Ritterzeit, die Schwabacher der Reformation und der Hans Sachsischen Knittelverse, Dürers Fraktur und deren Blüte im reformierten und gegenreformierten Deutschland in den schnörkelfrohen Gesangbüchern und Bibeln des 17. und des 18. Jahrhunderts. Als Gegenspiel die Entwicklung der Antiqua in den romanischen Ländern: die lichten und reifen Schriftformen der großen venezianischen Drucker, die Humanistenschriften der Plantin und Elzevir und die klassizistischen Bildungen der Didot, Bodoni, Baskerville, endlich jener die historische Entwicklung abschließende deutsche Versuch Ungers, in dem sich deutlich die Geisteshaltung der angehenden Romantik verrät.

Soweit es sich um diese historischen Schriftbeispiele handelt, liegt die Entwicklung klar vor Augen als ein gleichsinnig mit dem übrigen Weltgeschehen ablaufender Vorgang. Nähern wir uns aber der Neuzeit, so erscheint alles unübersichtlich und verworren, Und doch können wir auch hier bei genauem Zusehen eine mit den sonstigen Strebungen der Zeit gleichlaufende Linie der Schriftentwicklung verfolgen.

Wir wissen aus seinen eigenen Worten, daß Unger mit seiner Schrift die Absicht verband, eine Type

zu schaffen, die wohl deutsch sei, nicht aber die Verschnörkelung und Kantigkeit der überkommenen Frakturschrift beibehalte, die dem Zeitalter klassischer Formanschauung zuwider waren. Etwa hundert Jahre später wollte umgekehrt Eckmann eine Lateinschrift schaffen, die nicht die Abgeschliffenheit und Glätte der Antiqua, sondern ähnlich den Frakturbildungen Charakter und persönliche Eigenart aufweisen sollte. »Es werden jetzt gegen acht Jahr seyn, als ich zuerst anfing, mich mit der Idee zu beschäftigen, wie unsere gewöhnlichen Deutschen Lettern zu vereinfachen, das viele Eckige von den gemeinen und das Krause, Gothisch-schnörklichte von den großen Buchstaben oder Versalien wegzuschaffen wäre, ohne jedoch der Schrift durch die damit vorzunehmende Veränderung ein fremdartiges Ansehen zu geben.« So schreibt Unger im Jahre 1793 im Vorwort zu seiner »Probe einer neuen Art deutscher Lettern«. Und an andrer Stelle: »Ich habe bei diesen Lettern gesucht, das Helle und Zarte der Lateinischen Schrift hineinzubringen, ohne nur einen Zug davon zu entlehnen.« Eckmann dagegen im Vorwort seiner Schriftprobe etwa um 1900: »Da die lateinische Form dem Anspruch an Klarheit am besten genügt, so wird man von ihr ausgehen und bei der Durcharbeitung versuchen, ihre Härten und Unschönheiten zu vermeiden, ohne sie durch andre zu ersetzen. Unserm künstlerischen Empfinden genügt die lateinische Schrift nicht so, wie sie ist. Kaum irgendein Künstler verwendet sie freiwillig, ohne an ihr zu ändern.« Und: »Künstlerischer Geschmack hat schon einmal die starre Form der lateinischen Schrift zu modeln gewußt, als wir der Blüte unsrer Kunst in der Gotik entgegengingen.«

Hier stehen wir vor einer völligen Wandlung der Formanschauung, die in den Äußerungen der beiden Schriftschöpfer deutlich zum Ausdruck kommt.

Aber noch etwas andres hat sich in diesen hundert Jahren gewandelt. Das ist die Stärke der Bewußtheit um die Probleme des Schaffens selbst. Schon bei Eckmann ist das Wissen darum mehr als etwas neben den rein künstlerischen Absichten unklar Mitschwingendes. Er malt seine Schrift mit dem Pinsel, als dem ihm geläufigsten Werkzeug und gibt ihr damit auf malerischem Wege gewonnene Formen, die aber vom Stichel des Graveurs zu schneiden sind. Er unterläßt es also, seine Schrift ihrem Herkommen gemäß wirklich zu schreiben, ihr handschriftliche Züge mitzugeben. Er ist sich dabei des weiteren technischen Arbeitsprozesses, des Schriftschnittes und Schriftgusses voll bewußt. So sagt er selbst: »Unsre Lettern werden geschnitten und nicht geschrieben. Für die künstlerische Arbeit, welche als Muster dient, ist es durchaus gleichgültig, ob sie mit Hilfe der Feder oder des Pinsels hergestellt ist. Die Schwellung eines Druckstriches oder die sorgsame Minderung einer Kurve bedürfen so eingehender Behandlung, daß von einem flotten Hinschreiben der Lettern gar keine Rede ist. Warum soll man also ohne Grund andern etwas vorgaukeln?«

Hier meldet sich zum ersten Male der moderne Künstler als Entwerfer für die industrielle Herstellung und nimmt für sich allein ein Stück Entwicklung voraus, das erst fünfundzwanzig Jahre später in den Vordergrund des Interesses rücken sollte. Darin lag wohl zum nicht geringen Teil der sensationelle Erfolg begründet, der dieser Schrift beschieden war.

Auf Eckmann folgt eine Weiterentwicklung des Typenschnittes, die sich ganz von den Ideen abwendet, die er vertritt. Man beginnt zum »Schreiben« an sich zurückzukehren. Ihm eröffnet Rudolf von Larischs bahnbrechende Tätigkeit eine neue Ära. Peter Behrens tritt auf den Plan mit seiner aus dem

konsequenten Schreiben mit der breiten Rohrfeder entwickelten Type. Beeinflußt durch die Engländer lehnt sich Walter Tiemann an alte Schriften der Renaissance an und findet sowohl für seine gezeichneten Schrifttitel als auch für seine Typen einen Stil, der auf der sorgfältigen Pflege einer regelrechten Schreibkultur beruht. Rudolf Koch, der »Offenbacher Schreiber« schafft eine ganze Reihe hauptsächlich deutscher Schriften, die ohne handschriftliche Vorbereitung gar nicht denkbar sind. An meiner eigenen Arbeit kann ich verfolgen, wie meine Schriften von Fall zu Fall immer mehr nach der geschriebenen Schrift sich orientieren, weniger die frühen: Antiqua, Kursiv, Fraktur, deutlicher die Rustika und Schwabacher. Bald schießt man auch, wie das so üblich, über das Ziel hinaus. Es entstehen Typen, die das Charakteristische des geschriebenen Buchstabens bewußt nachahmen, die also, um Eckmann zu wiederholen, »andern etwas vorgaukeln«.

Bis denn schließlich wieder eine Gegenwelle einsetzt: die aus den Gedankengängen der modernen »Konstruktivisten« stammende Idee der »Elementaren Typographie«. Jetzt wird auf einmal das Schreiben gebrandmarkt als eine romantische Schrulle, eine historisierende Verstiegenheit im Zeitalter der Massentechnik. Der Mensch unsrer Zeit, der seine Briefe mit der Schreibmaschine erledigt, braucht keine Handschrift mehr zu pflegen. Ebensowenig soll die vom Graveur in Metall geschnittene, von Gießmaschinen gegossene, von Setzmaschinen gesetzte Type noch an ihre Herkunft aus der Handschrift erinnern. Auch neuzeitliche Allerweltsideen melden sich in der neuen Schriftbewegung an: eine aller spielerischen und liebenswürdigen Formen ledige Type, die Groteske, wird propagiert. Sie, die gar keine oder doch möglichst wenige Anklänge an vergangene Stilperioden aufweist, vor allem in der Starrheit ihrer Formen keine handschriftlichen Züge mehr bewahrt, soll die Einheitsschrift der neuen Kulturmenschheit werden. Während alle Schrifterfinder bisher bestrebt waren, die aus der Steinschrift entwickelten Großbuchstaben der Antiqua den von der Federschrift herkommenden, später geborenen Kleinbuchstaben anzupassen, sucht umgekehrt Paul Renner bei seiner »Futura« die Kleinbuchstaben unter Verleugnung ihrer Herkunft des fließenden handschriftlichen Charakters zu entkleiden und in Formen umzumodeln, die den nach allen Seiten abgeschlossenen, in sich beruhenden Formen der Majuskeln ähneln.

Man geht noch einen Schritt weiter: da die westlichen Völker keine Großbuchstaben im Sinne unsres deutschen Sprachgebrauchs kennen, müssen wir natürlich auch darin unsre nationale Eigenart eilfertig aufgeben und nur noch mit Minuskeln schreiben – Verzeihung! setzen.

Man glaubt ganz auf der Höhe der Zeit zu sein, indem man für das Zeitalter der Maschine die Type zu erfinden trachtet, die diesen Maschinencharakter repräsentiert und man merkt gar nicht, wie romantisch, wie im tiefsten Grunde unsachlich man gerade dabei verfährt. Denn die Epoche der »neuen« Sachlichkeit verstößt nicht nur in Architekturfragen gegen ihre eigenen Gesetze. Als ob nicht auch schon frühere Zeiten sich dessen bewußt gewesen wären, daß eine geschnittene Type etwas andres ist als eine geschriebene Schrift! Die ganze Schriftentwicklung seit der Erfindung der Buchdruckerkunst ist ja gar nichts andres weiter als eine Geschichte des Typographischen. Gewiß hat man in den darauffolgenden vier Jahrhunderten noch viel geschrieben, gewiß gibt es Schreibvorlagenbücher der kalligraphischen Schreibmeister gerade aus den Jahrhunderten nach Gutenberg. Das beweist aber eigentlich, daß die Zeit

des beruflichen Schreibens als einer lebenswichtigen Betätigung schon vorüber war. Das ausschlaggebende Interesse, die stilbildende, den Zeitausdruck bestimmende Kraft geht ganz auf die Druckschrift über. Man überprüfe daraufhin nur selber seine eigene Einstellung zu den Dingen! Mit dem Gedanken an römisches Wesen verbindet sich die Vorstellung einer Steinschrift, etwa des Trajans- oder Titusbogens. Denkt man an die Papstherrschaft zurück oder an die Zeit der großen deutschen Kaiser, so wird ein vollbeschriebenes Pergament gegenwärtig. Bei der Reformation schon verbindet sich mit dem Bild ihrer Führer die Vorstellung irgendeines derben Titelblattes antipäpstlicher Druckschriften. Und je näher wir der Neuzeit kommen, desto deutlicher spüren wir ihren Geist aus Büchern und Schriftform ihrer Drucktypen. Höchstens interessiert nebenbei noch die individuelle Handschrift, das Autogramm, als Ausdruck der Persönlichkeit.

Diese Drucktypen nun, so fein sie für das empfindsame Auge die gleitende und doch verbindende Art von Schriftzügen bewahren, sind anderseits doch Beispiele meisterhafter Beherrschung der Schnitttechnik. Man beobachte einmal, wie eine der frühesten deutschen Antiquatypen, die des Adolph Rusch in Straßburg von 1464, bei aller Bewegtheit des Schriftbildes doch die Gesetzmäßigkeit des Typographischen dartut: das schnittige Nebeneinander der Einzelform im Gegensatz zum fließenden Miteinander des Handschriftlichen bei aller Wahrung des Überlieferten im Gesamtausdruck des Zeitbildes! Nur wurde die technische Arbeit immer wieder reguliert durch Formen, die aus der gebräuchlichen Handschrift der Zeit als jedem geläufig in die Form der Typen zwanglos übergingen.

Die im 19. Jahrhundert immer mehr um sich greifende Mechanisierung tut sich dann auch in den Typen kund. Am grausamsten in den aller Reize und allen Empfindens baren merkantilen Erzeugnissen der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, in denen die Propheten des Maschinenstils die Elemente einer neuen Formentwicklung erblicken. Aber selbst eine solche Type, die, wie die erste Behrens-Schrift ganz bewußt auf dem Prinzip der Federschrift aufgebaut ist, verrät sich in ihrer starren Führung, in der Gleichmäßigkeit des Schnittes und Gusses als ein Kind ihrer Zeit. Alle modernen Schriften, selbst die mit großer Absichtlichkeit aus einer gepflegten, altväterischen Schreibkultur entwickelten von Rudolf Koch, tragen ausnahmslos in der Exaktheit ihrer Technik deutlich das Merkmal ihrer Entstehungszeit aufgeprägt und unterscheiden sich dadurch von den Erzeugnissen einer primitiveren Herstellung, die bis in das 19. Jahrhundert hinein beim Typenguß wie auch auf allen andern Arbeitsgebieten ihrem Ende entgegengeht. Sogar die mit größter Genauigkeit den alten italienischen Typen nachgebildeten der englischen Doves- und Ashendenepress wirken stereotyp, gemessen an ihren Vorbildern.

Was bedarf es da noch einer Type, die die Maschinenzeit ausdrücklich betont? Die Technik allein hat noch keinen Stil gebildet, es war stets ein den Dingen innewohnender, treibender Wille, der neue Formen schuf und selbst widerstrebende Techniken sich unterwarf. Viel stärker als alle vorwärts drängenden Ideen sind die erhaltenden. Wohl ist die Augenblicksparole auf Verallgemeinerung eingestellt, auf Ausgleichung, gegen das Individuelle, Ursprüngliche, Überlieferte gerichtet. Aber ebenso wie die ganze Entwicklung der Menschheit nicht umsonst gewesen ist, können auch die Formen, die sie im Laufe ihrer Geschichte hervorgebracht hat, nicht verloren sein. Unbildung nur kann sich nicht genug

tun darin, nur gegenwärtig, zeitgemäß zu sein und, unbelastet, aber auch unbereichert durch alle überlieferten Ideen, sich damit als einer besonderen Stärke zu brüsten. Schon ein Blick auf den Reichtum an Aufgaben, die unsre Zeit enthält, zeigt uns, daß die einförmigen Mittel, die man einzig ihr zugestehen will, bei weitem nicht ausreichen für die Bewältigung ihrer mannigfaltigen Bedürfnisse. Nicht einmal die Handschrift ist aus ihrem Interessenkreis wegzudenken. Die Bedeutung, die sie gerade heute für die Charakterdeutung hat, ist ein schlagender Beweis ihrer Lebenswichtigkeit, ganz abgesehen von ihrem Wert für die Erziehung zum Formsinn. Mit allen Schreibmaschinen der Welt wird sie nicht zu ersetzen sein, wenn es vielleicht auch Menschen mit Maschinenseelen geben mag, die es zum Schluß verlernen, mehr zu schreiben als nur ihren Namen. Der ganze Komplex der deutschen Schrift, den man nun einmal aus der Besonderheit deutscher Kultur nicht fortdeuteln kann, wird von den Modernsten überhaupt nicht berücksichtigt. Lehrreich ist es da wieder, bei Unger nachzulesen und zu hören, was ein deutscher Mensch und dabei ein Meister seines Faches vor mehr als einem Jahrhundert darüber zu sagen hatte. Bei Herausgabe seiner zweiten Probe im Jahre 1794 läßt er sich folgendermaßen vernehmen: »Seit der ersten Ausgabe des Theuerdancks von 1517, wozu die Schrift, nach der damaligen schönsten deutschen geschriebenen Fracturschrift, verfertiget wurde, haben sich unsere Lettern, bis gegen die Mitte dieses Jahrhunderts, immer mehr ausgebildet. Warum sollte man denn nicht Versuche anstellen, sie noch immer mehr zu verbessern? Es ist unbegreiflich, wie man die deutschen Buchstaben ganz verwerfen kann, da es doch eine wahre Unmöglichkeit seyn wird, sie auszurotten. Der Jugend wird es keine Erleichterung: diese muß sie kennen lernen, oder man müßte alle guten, bisher mit unsern Lettern gedruckten Werke verbannen, oder umdrucken lassen; welches sich nicht ausführen läßt.«

Jene neue einseitige Richtung, die glaubt, sich über alle Tradition hinwegsetzen zu können, ist begünstigt worden von der rapiden Entwicklung, die Handel und Wirtschaft in den letzten Jahren nahmen. Einfach, knapp, schlagwortartig eindeutig, präzis und geschliffen, wie eine Maschine, ist diese neue Typographie und die Schrift, die sie bevorzugt, so recht geeignet, dem skrupellosen Geschäftsmann in seinem Verkehr mit aller Welt zu dienen. Aber auch durch wirtschaftliche Gesichtspunkte allein ist noch niemals eine kulturelle Wandlung bestimmt worden.

Ganz gewiß ist insofern wohl eine Wandlung des Schriftgefühls erfolgt, als mit der Abnahme der Schreibbetätigung das Einfließen neuer Formen aus der persönlichen Handschrift spärlicher wird und anderseits die größere Präzision der Herstellungsmöglichkeiten die Varietäten bei den Einzellettern einschränkt. Irrig aber ist es, solch zwangsläufige Entwicklung noch übersteigern zu wollen, von der Schrift der Zeit zu verlangen, daß sie einseitig den Stil der Maschine trage. Die Maschine ist nur ein verfeinertes Hilfsmittel, die Arbeit präziser, sorgfältiger, für den Massenbedarf der Zeit geeigneter zu leisten. Es drückt sich, wie wir gesehen haben, in den Schriftschöpfungen der letzten dreißig Jahre der Geist der Zeit höchst charakteristisch aus: ihre Strenge und Herbheit, ihre auf Verallgemeinerung gerichtete Tendenz. Aber diese Zeit ist beseelt noch von andern Wünschen: den Wünschen nach Entspannung, nach Lebensleichtigkeit und schließlich immer wieder, wenn auch uneingestanden, nach Eigenart, Persönlichkeit und Menschlichkeit, die hier im Gegensinne von Maschinenhaftigkeit ge-

meint ist. Das moderne Leben ist weit reicher, weit vielgestaltiger, als die neuen Propheten uns glauben machen wollen, die mit ihrer öden Prinzipienreiterei bald viel schönes, wertvolles Überkommene zerstören werden. Gemauerte Prinzipien sind noch keine große Architektur, gehobelte Prinzipien noch nicht immer Möbel, gegossene und gesetzte Prinzipien noch lange keine gute Schrifttype, so vortrefflich sie auch gemauert, gehobelt, gegossen und gesetzt sein mögen.

Von allen Schriftversuchen, die, losgelöst von der Überlieferung nur aus den Arbeitsbedingungen der Gegenwart heraus unternommen wurden, ist zweifellos die Arbeit Otto Eckmanns die genialste und doch hat sie sich gerade am schnellsten überlebt.

Es liegt nicht in der Aufgabe, die ich mir hier gestellt habe, über die augenblickliche Lage hinaus prophezeien zu wollen. Es sollte nur einmal der Bestand – nicht allein der Werkbestand, sondern der Bestand an wägbaren und unwägbaren Bedingungen für das Zustandekommen einer Schrift – gesichtet werden. Und es mag einem jeden überlassen bleiben, seine Schlüsse daraus zu ziehen.

So betrachtet ist denn auch die Wandlung des Schriftgefühls etwas höchst Kennzeichnendes und für die Zeit Verräterisches. In ihr kann eine Graphologie höherer Ordnung den Gradmesser für geistige Strömungen finden, für den Charakter einer ganzen Periode, für ihre Kraft, ihre Triebe, ihre Strebungen ebenso wie für die Symptome ihrer Krankhaftigkeit.

Sprachklang, Redekunst und Schriftform

von Wilhelm Niemeyer-Hamburg

Sprachklang

Waltende Gesetze des Sprachklangs werden am deutlichsten im dichterischen Wort und in der geformten Rede hervortreten. In den Klängen der Dichtung gesellen sich aber zur natürlichen Lautung der Sprache andere, höhere Gesetze der Form, metrische und musikalische, so daß die der Sprache zunächst einwohnenden Klangformen in der Vortragsart der Redekunst wohl am leichtesten faßlich sein werden.

Nähern wir uns Fragen der Redekunst von dem Ausgangsort einer Vergleichung der großen Sprachen Europas, so kommt bald zu Bewußtsein, daß der Begriff der gestalteten Rede überhaupt für die einzelnen Völker ein sehr verschiedenes Gewicht hat. Die höchste Bedeutung als geistiges Mittel des Lebens hat die Rhetorik wohl für die Italiener, wo die Rede auf allen Gebieten mühelos und sicher und bei fast jedem Anlaß zur vollen Wucht, zum hohen Pathos ihres Wesens aufwächst. Es ist nicht zufällig, daß der heute leitende Staatsmann Italiens, der Begründer einer neuen italienischen Lebensordnung, auch der größte Redner der Nation ist.

Tauscht man die Kennzeichnungen Wucht, Pathos mit denen höchster Ausdrucksklarheit und Ausdrucksschärfe bei schwebender Leichtigkeit und spielender Geistigkeit, so gilt es auch für die französische gepflegte Beredsamkeit, daß sie auf allen Lebensgebieten erstes und wichtigstes Mittel geistiger Wirkung ist. Lehrstuhl und Kanzel sind nicht weniger ihr Ort wie Gerichtsschranke, Bühne und Salon.

Eine Scheidung der Gebiete geschieht in England. Bereich hoher Redekunst ist hier recht eigentlich das Staatsleben, dem die kirchliche Sprache eng angeschlossen ist, mit der Wendung, daß hier die Rede um etwas mehr musikalisch gestimmt ist. Wissenschaftlicher Vortrag und Rechtsrede bleiben der Alltagsform des Gesprächs etwas näher.

Demgegenüber gibt es in Deutschland nur für die Kanzel, wo Nachwirkungen des getragenen Sprachklangs der Liturgie, wenn auch spät und müde, immerhin noch lebendig sind, eine zwar sehr schwache und matte, doch eigene und durchgebildete Kunstform der Rede. Dagegen kennen Hörsaal und Volksversammlung, Abgeordnetenhaus und Gesellschaftszimmer eine feste Norm und Form der Rede überhaupt nicht. Ganz gewiß wird an allen diesen Orten immer wieder gut und lebendig, geistvoll und inhaltsstark gesprochen, eine bewußt gepflegte, von Formabsichten getragene Redekunst im Sinn der romanischen Nationen aber ist uns fremd. Dergleichen würde bei deutschen Hörern die Wirkung des Sprechens nicht etwa steigern, sondern in Frage stellen. Redekunst romanischen Gepräges ist in Deutschland eher verdächtig als gesucht. Wir alle sind uns einig in der Besorgnis, daß bewußte Pflege des Redeklanges auf Kosten der Sache gehen könnte, die uns eins ist mit dem Rede-Inhalt. So ist der Deutsche politisch und wissenschaftlich ausgesprochen ablehnend gegen rhetorische Sprachwirkung. Rhetorik ist uns nicht Form, sondern Abirrung vom Sinn. Dem gehört es zu, daß unter unsern geschichtlichen Groß-

gestalten die mächtigen Redner fehlen, deren Reihe in Italien mit Petrarca und Cola di Rienzo anhebt und zu Mussolini und d'Annunzio führt, in Frankreich von Bossuet bis Briand läuft, in England so große Namen wie Burke, Pitt, Lloyd George umschließt. Aber bei uns waren weder Prinz Eugen noch Friedrich, der Freiherr v. Stein oder Humboldt Staatsredner. Wohl haben wir auch die große politische Rede als Teil unsres Sprachtums, aber zu dieser Geltung hat sie eigentlich erst der Druck gebracht. Bismarcks Staatsreden waren Meisterwerke der Gedankenführung und politische Akte höchster Kraft, aber den Anhörern haben sie, mit leiser, heller Stimme, oft stockend und immer klangspröde vorgetragen, ihre Bedeutung kaum je voll erschlossen. Stresemann hat als letzter Deutscher große Wirkungen der Rede erreicht dank den Willenskräften und gestaltenden Leidenschaften seines Staatsdenkens, aber eine überhohe, blechern klingende Stimme diente nur eben dem Hochschwung dieses Denkens. Wie wenig deutsche Reden Kraftschläge des Augenblicks, wie ganz sie ruhige Besinnung, überschauende Betrachtung, also mehr geoffenbarte Denkstille als Pathos des Klanges sein wollen, erweist Rudolf Borchardts schöne Sammlung „Deutsche Denkreden", mit den herrlichen Gedankenwerken, die wir Arndt und Fichte, Jakob Grimm und Ludwig Uhland verdanken. Bezeichnend für unser Verhältnis zu politischer Rhetorik war die deutsche Befremdung, Erbitterung, Verachtung bei der berühmten Rede d'Annunzios in Quarto 1915, die Italien zum Krieg gegen Österreich und Deutschland fortriß, was in Italien möglich und durchaus im Volkssinne war, da hier Redekunst und Sache ganz anders eng und innerlich eins sind.

Solche so sehr verschiedene Einstellungen zur Redekunst, wie sie deutsches Leben gegen romanische Art aufweist, müssen in einem wesensandern Verhältnis zum Sprachklang überhaupt ihre Wurzel haben.

Und das läßt sich in der Tat aufweisen. Romanische Rede hat ein Formgepräge, das deutscher Sprachklang überhaupt und aus tiefster Natur verbietet. Rhetorische Sprachgestaltung in den romanischen Ländern und auch in England, dessen angelsächsische Sprachgrundlage sich ja der normännisch-französischen Lautung weitgehend angepaßt hat, ist auf einen ganz andern Sprachteil, Sprachwert, Sprachklang gebaut als die deutsche: nämlich auf eine selbständige Melodik des Silbenlaufs der Sprache. Romanisch-britische Rethorik hat ihr Gepräge als Kunst in einer selbständigen Gestaltung des Silbenklanges. Uns Deutschen, die wir nur Worte als Einheiten des Klanges und Sätze als Wortklangbindungen kennen, fehlt glatthin die Grundlage romanischen Redebegriffs: Sprachklang als Rhythmus geordneter Silbengefüge. Auch in sich vollendete deutsche Rede ist darum von aller romanischen Redekunst wesensverschieden.

Es würde freilich schwer, ja kaum möglich sein, anders als in unmittelbaren Klangvorführungen durch gesprochene Reden selbst oder bewahrte auf den Tonplatten des Grammophons von dieser Gegensätzlichkeit des Sprachlebens Beweis zu geben, wenn nicht die bekannte Tatsache der Verschiedenheit der Betonungsgesetze in romanischem und germanischem Munde solche Abweichungen im Redestil ohne weiteres verständlich machte.

Die deutsche Betonung ist wurzelhaft, sie ruht ein für allemal auf der Stammsilbe, die sie in lebhaftem Einzelschwung der Tonstärke heraushebt, herauswuchtet. Der romanische Akzent aber ist frei beweglich, kann darum jede Einzelsilbe des Satzgefüges treffen, setzt damit also voraus und schafft eine ganz andre Selbständigkeit und Vollgeltung der Silbeneinheit als dem Grundwert des Sprachklanges überhaupt. Die deutsche Betonung hält sich an den Urklang der Wortwurzel, dem sie alle dem Ausdruck der Sinnbeziehung dienenden Bildungssilben unterstellt, die romanischen Sprachen aber folgen mit der Betonung diesem Bewegungsspiel des Beziehungsausdrucks und heben damit die Vorwaltung des Stammklanges zugunsten des jeweiligen Beziehungssinnes auf, suchen überhaupt durch klare Verlautbarung und feine Abtönung des Vollklangs jeder Einzelsilbe alle Grundklänge der Sprache voll zu wahren und scharf zu formen. Wandelt der Deutsche also ab: ich liebe, wir lieben, wir liebten, Geliebte, liebenswert, hält also immer dieselbe Betonung fest, so bewirken die romanischen Sprachen, wenn sie aus j'aime, nous aimons, j'aimerai, nous sommes aimés, aus io amo, io amero, sono amato werden lassen, daß statt des Urwertes des Begriffes die

augenblicklichen Bestimmungszüge aus Zahl, Zeit und Beziehung in der Klangbewegung die Herrschaft behalten. In diesem einfachen Umstand der Betonung der Beziehungssilben statt der Wurzelsilbe liegen alle Abweichungen der romanischen Rede von der deutschen als im innersten Keime beschlossen.

Durch ein bewundernswert feines Spiel der Klangabstufungen gibt der französische Mund, durch Schärfe und Fülle des Stakkato der Silbenreihen der italienische, beide also durch Besonderheit der Einzelertönung einer jeden Silbe volles Eigenleben. Das Wunder der Sprache wird hier als eine Schöpfung des menschlichen Denkens gefühlt und gefeiert. Daß der Geist seine Regungen mit allen Zartheiten der Zeichnung und Färbung im Sprechen als Klangspiel nach außen werfen und sinnlich machen kann, das ist hier Stolz und Glück der menschlichen Redekraft. Die immer neue, immer lebendige Tat des Denkens selbst trägt sich in freudiger Bewußtheit vor.

Der deutsche Geist aber geht nicht so sehr auf den lebendigen Akt des Denkens, als auf die im Wort ergriffenen, gebannten, bewahrten und verdichteten Gehalte des Seins, auf die gefesteten Vorstellungen, die in den Worten liegen, und erfühlt lauschend die Tiefe, die Sinnfülle, den Weltatem der Wortgebilde. Darum wurde hier die der Urschauung entspringende Wurzel des Wortes, wie sie die Vorstellung trägt, als Wesenheit des Klanges begriffen und durch den festen Ton zu ruhiger Stäte ihrer Seinsansage emporgewölbt. Romanische Sprachen sind geisthaft, germanische seinshaft.

Redekunst

Ein unter uns Deutschen gut bekannter Fall hoher französischer Sprachgeistigkeit ist die Vortragskunst der großen Diseuse Yvette Guilbert. Musikalische und dramatische Steigerung des Sprachklangs sind hier auf der Ebene einer funkelnden Sprachmimik verschmolzen. So glänzt hier der innerste Geist französischen Sprachtons. Menschlicher Mund wird zu einem wunderbaren Instrument der Klangschöpfung. In gleicher Bedeutsamkeit aber leben für diese Sprachkunst Silben als Hauche und Silben als Schreie. Die hellen jähen E des Französischen, ein même, ein fête, sie gellen förmlich, die pompösen oi, wie rollen sie, ein oui, wie ist es ein Zischen oder Peitschen, Liebkosen oder Spotten. Die uns Deutschen so fremdartigen Nasalklänge, welchen schimmernden Metallglanz geben sie, drohend, bebend, schleichend, höhnisch, gebieterisch, dem Wort! Hier leben Klänge aus der Welt der Clairons, der Harfen, der Trommeln. Wie unbedingt ist aber hier deutlich, daß nur in schärfst gezeichneter Silbenbetonung solche immer neuen, immer blitzenden Wirkungen des Lautes möglich sind. Ein Refrain wie „mon doux ami“, wie kann er bei jeder Wiederkehr durch andre Sprühung der Einzelsilben andre Färbung empfangen, um Spott, Hohn, Haß oder Gleichgültigkeit zu sagen! Es sind immer kurze, knapp geschlossene, von einem sicheren Atemstoß getragene und von ihm begrenzte Silbenreihen, die solches Vollspiel der Klanggliederung erlauben. Gerade weil der französische Akzent zunächst wenig bestimmt ist, vom Wort aus nie stark und fest ausgespielt wird, weil er in einer fast gleichmäßigen leichten Kraft über den Silben gleitet und schwebt, kann für einen Sinnaugenblick jede Silbe als höchster gefühlsagender Klang auffunkeln.

Diese Sprechkunst, wie sie eine große Künstlerin zu allen Völkern trägt, ist aber überhaupt französischer Sprachgeist. Sie ist seit Jahrhunderten Ruhm und Ehrgeiz des französischen Theaters, aber auch für die gelehrte und die politische Rede ist die Comédie française hohe Schulung und Vorbild. Gemeinsam ist aller dieser Spracharbeit die Geltung des Silbenklanges, in dem das Bewußtsein der Sprecher und Hörer sich wiegt. Der Redner liebt und liebkost die Silbe als die Grundeinheit aller Ertönung der Sprache und bringt sie zum Aufglanz, wie der Maler die kleinsten und feinsten Farbheiten, mit denen er das Bild baut, durch lebendig fühlbaren Pinselschlag zu vollster Auswirkung zu bringen strebt.

Belehrung über italienische Sprachkunst kann uns in ähnlicher Weise eine andre große Meisterin des Wortes geben. Viele Deutsche werden noch den Klang im Ohr haben, den Eleonora Duse den Anfangsworten der „Gioconda“ von d'Annunzia gab: „per aver sempre tenuta una speranza, io posso oggi benedirre la vita“. Da waren diese zwölf Worte klar in drei Klangfolgen

gegliedert, mit Halten nach speranza und oggi, und diese Spracheinheiten waren von dem wohllautendsten Munde der Zeit als geschlossene Silbenrhythmen gestaltet: jede Einzelsilbe ein Schimmerhauch besonderer Tönung und ihr Hinfluß die Glanzbrechung einer graudunklen Perlenkette, mit der die Hand einer sinnenden Frau träumerisch-bange spielt.

Dies Gesetz der Klangzerlegung in Silbengruppen ist aber auch vernehmbar, wenn man als Zuhörer im House of Parliament auf englische politische Redeweise achtet. Auch der englische Mund setzt in der geformten Rede Silbe gegen Silbe. Das ist ihm möglich, obwohl die Sprache in ihrem germanischen Teil auf die feste Wurzelbetonung gegründet ist, weil die Beimischung der silbenhaften romanischen Worte, welche die normannische Eroberung brachte, auch auf die geschichtliche Umbildung der angelsächsischen Worte einwirkte, in dem Sinn, daß der Abfall der meisten alten grammatischen Bildungslaute im Lauf des Jahrtausends eine sehr große Anzahl der Wörter einsilbig gemacht hat. Es waltet danach im englischen Sprachklang eine eigentümliche und fruchtbare Spannung zwischen der geradezu mächtigen Silbenklangwucht der germanischen Einsilbworte und der im englischen Munde locker und weich gewordenen Silbenfolgen der romanischen Sprachbestandteile. Und so baut denn jeder englische Sprecher im House of Commons wie auf der Kanzel seinen Redegang aus kurzen, abgesetzten Silbengruppen. Diese Redestücke sind überraschend häufig ganz kurz, drei- bis fünfsilbig. Sie werden in sich meist nur wenig abgetönt, haben nur eine Tonsilbe, die schwach hervortritt. Die Kunst englischer Rhetorik geht nun darauf, die Folge dieser Redestücke zu lebendiger Rhythmik der Redebewegung zu führen. Und hier erzielt die englische Rede selbst bei ruhig behaglichem Vortrag überraschende Mannigfaltigkeit. Aus schlicht wiederholtem Gleichgang dieser Silbengruppen und überraschenden Gegenklängen bauen sich höhere Einheiten der Klangrechnung auf. Da schwingen etwa fünf, sechs solcher Silbenphrasen lässige einfach aus, aber ein Schlußglied springt gewichtig oder heiter aus der Reihe hervor. Oder auch es stellen sich gegen eine Gruppenreihe die folgenden Reihen in gehelltem oder gedunkeltem Klang auf eine andre Ebene der Tonhöhe, und die Rede schwebt zwischen diesen Tonflächen auf und ab. Beliebteste Wirkung ist die humoristische Spitze, in der eine ganze Periode stetig hinrinnender Argumente wie in einen klingenden Hammerschlag austönt.

Sehr belehrend über das rhetorische Sprachgesetz der Silbensprechung ist auch die englische Predigt. Der Vortrag ist hell, klar, eindringlich langsam. Die Zahl der dem Ohr auf einmal gegebenen Silben ist streng bemessen, jeder Einzelklang wird voll ausgelegt. So fallen die Silbengefüge bestimmt und klar zu den Hörern nieder. God give you the pace: fünf reine Silben in einfachem Gleichklang zu einem freudig hellen Gesamtklang gebaut! Selbst ein gewichtiges Einzelwort wie christianity (cris-ti-äni-ty) zerlegt sich in vier Silbenklänge. Der getragene Ton einer Silbengruppe wie: Dsche-sös mai hop, in Westminster erhallend, hat eine merkwürdig bannende Kraft religiöser Eindringlichkeit, dank dieser Zerlegung in schwingende Einzelklänge.

Im ganzen allerdings steht die englische Rede in ihrer ruhigen Melodik von dem funkelnden Farbengesprühe und der blitzenden Metallkraft der französischen Sprechkunst und von der großen, hart meißelnden Klangplastik der italienischen weit ab. Ihre vielen Mischkonsonanten bringen eine fließende Bewegung, der die vielen dsch, sch und s einen Klang des Zischens und Wehens geben. Wir fühlen eine Sprache, die in einer Welt der Wasser und Winde lebt und ihr zutönt. Lauscht man nur auf ihre Silbenmelodik, so hört man einen Anklang an Wind in Tauen und Wind auf Wiesen, einen Mitton von Bachgeriesel und weich-schweren Wogenschlag von Wellen am Gestade und vom Sturm um Klippen. Aber darin ist die Sprache den romanischen im Redeklang gleich geartet, daß die Einzelsilben dies Klangwesen tragen und tönen, und so seine satte Hörbarkeit machen.

Letzter Ursprung dieser rhetorischen Silbenordnung in den romanischen Sprachen und in der romanisierten englischen ist die Silbenrhythmik des Lateinischen. Der römische Redeklang ist der Urschoß dieser neueren Rhetorik. Freilich ist der antike, mit den schärfsten Bemessungen der Klanggewichte rechnende Redebegriff des Forum und des Castrum für uns unvorstellbar. Aber wir dürfen

denken, daß das Quo usque tandem abutere patientia nostra eine Strenge und einen Reichtum des Silbenhalles hat laut werden lassen, die es verständlich machen, daß Rhetorik in der antiken Welt eine Kunst war, die als ebenbürtige Schwester neben der Poesie stand.

Solche im eigentlichen Sinn rhetorische Klangwirkungen sind nun der deutschen Rede durch ihren abweichenden Sprachbau versagt. Silbischer Vortrag ist hier unmöglich, weil Ausgang und Gehalt des Klanglebens aller Rede das deutsche Langwort ist, das aus der Stammsilbe mit ihrem festen Ton und den ihr untergeordneten Ansilben erwächst. Im Gegensatz zur englischen Entwicklung, wo diese die Satzbeziehungen aussagenden Beisilben meist verstummt sind, nur noch in der Schreibung, nicht im Klang vorhanden, ist im Deutschen der Laut dieser Nebensilben zwar geschwächt worden, aber lebendig gewahrt geblieben. Darum herrscht gegenüber der Gleichordnung der Silben in den romanischen Sprachen bei uns Unterordnung der Ansilben unter die Stammsilbe: geliebt, bewässert, Verbrüderung. Diese Unterordnung bedeutet aber zugleich Untrennbarkeit im Sprachgang. Das Wort mit dem Hauptton und den Nebenklängen muß als Einheit eines geschlossenen Ganzen ertönen, um überhaupt sinnvoll vernommen zu werden. Wort ist immer Klangballung um den Hochton. Die Ansilben sind kurz und schwach, sie ertragen keine Eigenbetonung. In der weitaus größten Zahl der Bildungen haben diese Nebensilben den schwachen E-Laut: verlassen, Gelübde, Bekenner. Eine Verselbständigung dieser E-Silben wäre undenkbar. Aber auch die I-Silbe in heftig, lieblich, malerisch, Wagnis duldet, obwohl klanglich etwas stärker, keine Ablösung zu Eigenklang.

Ein feinsinniger Sprachforscher, Heinrich Rückert, des Dichters Sohn, hat diesen E-Laut, der dem Schwa des Hebräischen gleicht, wenn er auch sehr viel mehr wirklicher Vokal ist, einen „Schattenlaut" genannt, der die Vollfarben der Stammvokale immerfort umspielt, abtönt, mildert oder stärkt, vorbereitet oder verklingen läßt. Hier hat das Deutsche seine Sprachmusik: in diesem dauernden Wechsel von Hochspannung und Milderung des Tons innerhalb der Worteinheit, in diesem schwebenden Gefüge aus Farbe, Halbschatten und Schatten des Klanges. Man spreche etwa nur die beiden ersten Verse von Goethes „Iphigenie": Heraus in eure Schatten, rege Wipfel, des alten heiligen dichtbelaubten Hains... Bis auf das Wort Hains ist hier keines ohne den begleitenden Schattenlaut des dumpfen E.

Für den Sprachgang bedeutet diese Umhegung des Stammlautes eine unregelmäßige und springende Klangfügung, die von dem gleichmäßigen Stakkato des Italienischen, der schwebenden Einheitlichkeit der französischen Satzbetonung und der behaglichen Gelassenheit des englischen Klanges weit absteht. Die Betonungen in dem bekannten Bismarckwort: „Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt" liegen als Klanggipfel auf den beiden Worten Gott und nichts, und springen hier jäh heraus. Es gilt für die deutsche Prosarede noch heute der stoßweis hochschwingende und ablassende, unregelmäßig kommende, längere Zwischenstücke überfliegende, im Hauptton stark gegipfelte Sprachklang, der im alten Stabreim seine dichterische Gestaltung und Weihe gefunden hat.

Überhaupt aber hat die deutsche Klangart Schönheit, Fülle und Macht reiner Ausgestaltung nur in der dichterischen Form gefunden. Denn in der Bindung der Schattenvokale an die Vollvokale liegt eine durchaus musikalische Gesetzlichkeit. Während die romanischen Silbenfolgen vor allem dem Rhythmus leben und dessen Macht atmen, waltet im Deutschen ein dem Verhältnis von Melodie und begleitender Harmonie verwandter Zusammenklang der Sprachteile.

Diese immerwährende Abstandsordnung von Hauptwert und Nebenwert des Sinnes wie des Klanges deutet überhaupt auf das innerste Wesen des deutschen Sprachlebens. Ist die romanische Klangwelt gleichsam Vergeistigung sinnlicher, stofflicher, plastischer Klangbegriffe, so ist die deutsche Lautung mit ihren weiten Abständen der Klangwerte gewissermaßen Widerklang und Abschein raumhafter Anschauung: geschwungen, luftig, weit, gleichsam geflügelt. Einer so erhaben ausgespannten Fernenbannung, Weltraumbannung, Lichtraumbannung wie Goethes Diwanverse sie geben: „Denn ich weiß, du liebst das Droben, Das Unendliche zu schauen, Wie sie

sich einander loben, Jene Feuer in dem Blauen" ist keine außer der deutschen Sprache fähig.

Weil es also Wesensart der deutschen Sprache ist, ihre Klangschönheit erst in dichterischer Erhebung ganz zu offenbaren, ist sie bewußter und berechneter Klangführung in der Prosarede abgeneigt. Für die Silbenrhythmik, die das Geheimnis und Gepräge romanischer Rede ist, fehlt ihr der Raum. Wo sie nicht dichterische Musik wird, ist sie notwendig Alltagsklang, Gesprächsklang, ganz auf den Inhalt gerichtet. Darum ist die deutsche Rede gar nicht gesetzmäßige Klanganlage in sich, wie die romanische, sondern eine sehr laute Unterhaltung mit einem vielköpfigen, aber als Einheit eines persönlichen Wesens gedachten Gesprächsgegner, indes romanische Art eine solche Scheidung nicht fühlt, vielmehr Redner und Hörer hier eine einzige geistige Person sind, die sich in der Kunstform des Sprechens darstellt. Deutsche Redewirkung, die es natürlich groß und edel gibt, kommt ganz und gar aus dem Gedankenstrom und Gedankensturm, wobei die Sätze ihren Klang als bloßes Mittel der Verlautbarung ohne besondere Ausgestaltung tragen, und die Gedanken von dieser natürlichen Wirklichkeit der Sprachform sich tragen lassen.

Schriftform

Der Gegensatz von silbenhaftem und worthaftem Sprachklang, mit dem romanische Rhetorik sich gegen deutsche Redeweise stellt, hat nun eine merkwürdige, in derselben Gesetzlichkeit wurzelnde Begleitung, einen nochmaligen formalen Ausdruck geradezu, in dem Gestaltunterschied von romanischer und deutscher Schrift, von Antiqua und Gotik-Fraktur. Denn die Lateinschrift der Antiqua, die alle Völker der silbischen Redemelodik gebrauchen, ist in ihrer Form Darstellung des Silbenbildes der Laute; die Fraktur als Erbin und Wahrerin des gotischen Formwandels der Schrift hat ihr Wesen darin, durch die gebrochenen, darum enger aneinander haftenden Zeichen unmittelbare Darstellung der Ganzheit des Wortbildes zu sein.

Diese Fähigkeit des Schriftgefüges, Worte als Blickeinheiten des Letternzusammenhanges zu gestalten, ist das reife, letzte Ergebnis der Zeiten der Schreibschrift und das Ziel der mittelalterlichen Schriftentwicklung gewesen, die damit den Vorgang europäischer Schrifterfindung abschloß.

Zu Beginn der Geschichte unsrer Schriftformen stellen die Zeichen überhaupt noch nicht die Laute des Mundes, nicht den Namen der Dinge, sondern als verwitterte Abkürzungen alter Bildschrift die gemeinten Vorstellungen unmittelbar dar. Der Lautklang des Wortes wird zu dieser Andeutung des Begriffes hinzugedacht, doch nicht selbst voll im Zeichengefüge verkörpert. Denn es fehlt diesen Urformen unsrer Schrift, den kleinasiatischen, die als phönizische Semata zu den Griechen kamen, der wichtigste Klangwert der Lautung nach völlig: der Vokal. Indem die Griechen semitische Hauchzeichen, die für ihre Sprache überflüssig waren, zur Darstellung der dem Hauchklang verwandten Selbstlauter verwandten, erfüllten sie erst den Drang dieser Schriftzeichen, Abbilder aller Laute zu sein, und vollendeten den abendländischen Stil der Schrift. Aber alle Antike ist mit griechischen Lapidaren, römischen Kapitalen, hellenistischen Unzialen lediglich Einzellaut-Versinnlichung. Die Seheinheit eines Einzelzeichens entspricht der Höreinheit eines Einzellautes. Und immer nur ein einziges, höchstens zwei oder drei sich folgende Zeichen, wie sie gleich groß, gleich schwer, gleich linienmächtig und formstark, alle Erfüllung eines gleichen Flächenquadrats sich reihen, werden vom Auge mit einem Blick umfaßt. Laut um Laut also wird im Schriftbild dargestellt, darum gab es noch keine Wörtertrennung, die erst in späten römischen Inschriften als Punktung auftaucht. Die heutige russische Schrift, Erbe aus Byzanz, Anpassung der griechischen Unziale an slawischen Klang, steht noch jetzt auf der Stufe dieser antiken Lautreihung, nur daß sie die Wörtertrennung eingeführt hat, die aber nicht Wortformen ergibt, sondern nur die dem Wort zugehörigen Zeichenreihen aus dem stetigen Fluß der gleich hohen und gleich schweren Großformen äußerlich herausschneidet, wie das auch die späten altchristlichen Unzialhandschriften schon tun.

Da bringt nun die karolingische Minuskel, die geniale Schriftschöpfung des zu sich aufsteigenden germanisch-romanischen Abendlandes, den neuen und großen Schrift-

gedanken der Schaffung von Silbeneinheiten im Schriftbild. Die Großformen der Unziale, die nur nebeneinander stehen, nie formal zu Einheitsgruppen verschmelzen können, werden als Minuskeln durch Einführung von Oberlängen und Unterlängen, sodann durch einen rhythmischen Wechsel von Gradstrecken und Bogenstücken gebrochen und werden so einer engeren Blickbindung fähig. In der gleichen Zeit, in der das Auge die antike Monumentalgestalt eines einzelnen Lautzeichens, allenfalls eine Folge von zwei, drei, aber als reines Nebeneinander aufnahm, in dieser kleinsten Lesezeit von einer Tausendstelsekunde, die von der Wissenschaft die Zeit Sigma genannt wird, kann nun eine Mehrheit von Minuskelzeichen als einheitliche Gesamtform mit einemmal aufgenommen werden, da die Zeichen in ihrem Ausschlag zu Ober- und Unterlängen, zu Geraden und Kurven ein inneres geschlossenes Wechselspiel der Teile, eine Formbindung empfangen und so zu Gruppenformen verschmelzen, die das Auge sofort erfaßt.

Nun ergibt es sich aus dem Aufbau der Sprachsilben, wo um einen Vokal als Mitte oder als Endlaut mehrere Konsonanten gruppiert sind, die mit dem Vokal den Silbenklang machen, daß diese Lautbindungen auch die Zeichenbindungen, Zeichengruppen ergeben, die als Einheiten ins Auge gehen. Die Schrift wird also Silbendarstellung, was eine ganz neue Leichtigkeit und Schnelligkeit des Lesens bedeutet, wie man lebhaft empfindet, wenn man die vollformigen, ungegliederten archaischen Großunzialen des Russischen heute zu lesen hat.

Erwachsen ist die karolingische Silbenschrift am Latein, das seinem Sprachbau nach ja auch in der Tat großartigste Form der Silbenrhythmik ist. Aber auch der alte Sprachzustand des Gotischen, Althochdeutschen und Angelsächsischen in dieser Zeit ist mächtige Reihung einzelner schwerer Vollsilben.

Zu Beginn des gotischen Zeitalters, um 1150, kommt nun ein neuer Schriftwandel, dessen Sinn bisher nicht erkannt worden ist. Diese neue und noch feinere Zergliederung der Zeichen, die alle Bogen zu Streckenwinkeln bricht, die Gestalten dadurch leichter, schmiegsamer, einheitlicher macht, fähig, sich enger zu binden, dichter aneinander zu schließen, die damit den herrlichen, vollstarken Rhythmus des Gegenspiels von Graden und Kreisteilen in der älteren Schriftart zugunsten flüssiger Gleichmäßigkeit aufhebt. Diese gotische Brechung macht es nun möglich, in die kleinste Blickzeit des Lesens mehr Zeichen als nur die einer Silbengruppe hineinzugeben. Es fügen sich nunmehr die ganzen Wörter zu Blickeinheiten, Leseeinheiten im Raum der Zeit Sigma zusammen. Damit ist das Schriftbild von der antiken Lautangabe über die frühmittelalterliche Silbenangabe zur vollen Wortangabe fortgeschritten.

Der Vorgang hat sein Ebenbild in der gotischen Raumgestaltung, wo der großwuchtige Schritt der von geschlossenen Pfeilern schwer hingetragenen Einzeljoche des flächenwölbigen romanischen Doms in der Gotik zum leichtgliederigen, schnell schwingenden Jochfluß der aus Dienstbündeln emporstrahlenden Spitzbogengewölbe der Kathedralen mit ihren ineinanderrinnenden Kreuzrippengittern verwandelt wird, so daß der Tiefengang des gotischen Kirchenschiffes sich in diesem zusammengedrängten Linienspiel als eine vom Blick mit einemmal erfaßbare Einheitsform dem Gefühl dargibt.

Dieser Vorgang des Formbruchs in Bau und Schrift ist anderseits in bedeutsamer Weise einem Sprachbruch, Klangbruch bei den führenden Völkern des Mittelalters geschwistert. Die neue gotische Schrift ist nicht so sehr am Latein, der altfeierlichen silbischen Kirchensprache, sondern an den neuen Volkssprachen entwickelt worden. Diese Sprachen aber sind alle auf dem Weg einer Zusammendrängung des alten vielgliederigen silbenhaften Wortes zu kurzem, knappem, leichtem Wortklang entstanden. „Formzerrüttung" nach der Ausdrucksweise der Philologie, Wortrhythmik aus Silbenrhythmik, wie man den Vorgang wohl mit tieferem Begriffe faßt, Silbenabfall und -ausfall, Ballung um den Grundklang hat aus dem westlichen Galloromisch das Altfranzösische werden lassen, indem primum tempus = printems, directus = droit, digitus = doigt, femina = femme wurde, aus dem südlichen Vulgärlatein das italienische, wo Mediolanum nun Milano, diurnum giorno, frigidus freddo, domina donna lautet. Gleiches Verhältnis zur angelsächsischen silbenvollen Ausgangsform haben die altenglischen Wörter, die um 1200 da sind: sawel für

sawol, lafdy für hlaefdige, aither für aeghwaeder. Und ganz so wird aus altdeutsch miluk milk, michilo michel, worolti werlt, gihorta gehört. Diese Klangzusammendrängung der Sprache*) ist formal durchaus das gleiche wie die Zeichenverschmelzung der gotischen Bruchschrift. Beide Vorgänge sind Geburten aus einem Schoß geistigen Wandels.

Treibende Ursache des Sprachschicksals war wohl die mit der weiten Einströmung germanischen Blutes in Europa gleichmäßig gegebene Einwirkung der germanischen, festen Stammbetonung. Denn auch in den verkürzten französischen und italienischen Worten ist es zunächst, allerdings nur für die gotische Stilzeit, der Sinn des neuen Klanges, daß sich die verkürzten, zusammengedrängten Lautgefüge um einen Hauptton ballen: di-gitus = doigt. Darum gehört gotische Schrift allen europäischen Völkern der Epoche als gemeinsames, sachgefordertes Formgut zu.

Diese Einheit der Bewegung um das Jahr 1200 ist aber um das Jahr 1500 wieder in Sonderbahnen auseinandergetreten. Die Sprachzusammendrängung ist weitergegangen, sie wirkt sich im Französischen und Englischen als Verstummung der Endlaute aus. Printemps lautet nun erst praẽ tã, doigt = doa. Das hat den Erfolg, daß auf neuer Ebene die romanischen Sprachen wieder silbenhaft werden.

Diese eingeborene, silbengetragene Klanggesetzlichkeit kam am frühesten dem italienischen Geist zum Bewußtsein, da die Sprache hier im gotischen Sprachbruch sich am wenigsten von der lateinischen Grundlage entfernt hatte. Mit sicherem Gefühl greift darum die beginnende Renaissance, von Petrarca geführt, auf die Silbenschrift des lateinischen Mittelalters zurück, und die karolingische Minuskel lebt als Humanistenhandschrift wieder auf, um im Druck dann zur Antiqua zu werden. Frankreich folgt in der Zeit Franz I., wo das neue Französisch gereift ist, dem Beispiel der romanischen Schwester. In England kommt der Vorgang der inneren Romanisierung der Sprache in Durchführung der Silbenrhythmik erst um 1600 mit der Renaissancedichtung der Sidney und Spenser zum Ziel. Seitdem ist die Schrift dieser Sprachen die Antiqua.

Die deutsche Sprache anderseits folgte dem für sie gültigen Klanggesetz, indem sie die Lautform der festen Bindung von Silben zum Wort noch voller herausbildete, in Vollendung des Weges, der von der Sprache des Hildebrandliedes zu der des Parzival geführt hatte. So entsteht seit dem 14. Jahrhundert allmählich die neue hochdeutsche Lautgestalt. Das Besondere dieser Sprache, wie sie vom „Ackermann aus Böhmen" des Johann v. Saaz bis zur Bibelübertragung Luthers reift, ist eine gegen die Tönung des Deutsch der Minnesängerzeit, die hell, fein und klingend war, gedunkelte und gesattete Klangform des betonten Wortstammes. Die lichten und milden Vokale der Gotik, die lieblich spielenden Doppellaute wie uo, üě, iě werden zu den schweren Langlauten u, ü, i vereinfacht, die kurzen a und e werden vielfach zu Längen, das volle i wird zu ei ausgebreitet. Und diese wuchtigen Mittellaute werden nun getragen und gestützt einmal von den Konsonanten, die in dem mehrsilbigen Urwort gegeben waren und infolge der Wortkürzung nun in unmittelbare Berührung treten: birika = Birke, weiter von den kurzen Bildungssilben, Nebensilben mit dem dumpfen E, an denen die Sprache festhält im Gegensatz zum Englischen, das im Bann der eingeflossenen romanischen Mitklänge die Einheit beider Sprachwerte dadurch schafft, daß es die germanischen Worte weithin einsilbig werden läßt, also in die Silbenrhythmik seines lateinischen Spracherbes aufnimmt. Im Deutschen aber werden auch die einsilbigen Wörter, die im Englischen im grammatischen Wandel meist einsilbig bleiben, time = times, bei diesen Sprachbewegungen wieder mehrsilbig: Zeit = Zeiten. So ist das Wesenszeichen des deutschen Sprachklangs „das reiche Langwort". Aus starkem und buntem Mittelklang, der beiderseits von Konsonanten umbaut ist, und aus dunkelweichen Mitsilben als Anhub oder Ausklang baut sich sein geschlossenes festes Lautgefüge auf.

*) Ausführliche Erörterungen über diese Vorgänge der Sprachgeschichte und eingehende Darlegungen der Einzelakte der Schriftgeschichte, die hier nur eben angedeutet werden, liegen vor in meinen Beiträgen zu den Schriftuntersuchungen der „Deutschen Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums", „Mitteilungen der Deutschen Akademie": 1927 „Sprachbau und Schrift" und 1929 „Das Frakturgebot der deutschen Sprache", München, Oldenbourg, auf die ich verweisen muß. Der Verfasser.

Diesem Sprachbau war und ist als Schriftausdruck allein die gotische Art gemäß, die sich ja zur Darstellung des gedrängten und geballten Wortes geschaffen hatte. Nur die knappen und steilen, eng geschlossenen und dicht gefügten, in sich zur schnellsten und lebendigsten Blickfüllung gedrängten Bruchschriftzeichen sind im Einklang mit der Natur dieses deutschen wesenhaft unsilbischen Wortes, dessen gliederreiche, einheitliche Klangvielheit ein gliederzartes Schriftbild fordert, das diese Vielheit nicht schwer und lastend macht. Das leistete allein der gotische Schriftgedanke, dem darum der deutsche Geist nach tiefer innerer Gesetzlichkeit treu blieb. Die gotische Schreibung, wie sie im 15. Jahrhundert zur reifen Form der ganze Buchstabengruppen in einem Schreibzug verbindenden spätgotischen „Schwingschrift" sich fortentwickelt hatte, wurde darum in der Frühzeit des Druckes unter Einwirkung der frühgotischen Handschriften in einer hochlebendigen Abfolge künstlerischer Gestaltungen zur Schriftform der Fraktur fortgebildet. In dieser deutschen Schrift der Dürerzeit hat die europäische Schriftkunst ihre sinnvollste Form und ihre Krönung gefunden. Eine letzte Steigerung brachte nur noch das Barockzeitalter, das die herrlichen Gebilde der Frakturgroßbuchstaben, die lebendigsten und geistvollsten Linienschöpfungen der abendländischen Schrift, dem Letternbild als Halte und Marken der Satzbilder organisch eingliederte und damit eine letzte Steigerung der Leseleichtigkeit erbrachte. Nach der Festigung und Klärung nämlich, die der Druck durch die unbedingte Gleichförmigkeit der Buchstaben dem Schriftgang geschenkt hatte, war das Auge nunmehr imstande, noch größere Zeichengruppen als die Worte in der kleinsten Lesezeit zu erfassen. Im klaren Druck werden Wortgruppen und kurze Sätze mit einem Blickschlag erfaßt. Dieses geistige Hineilen über die Letternzeile hat in den lebensvollen Gestalten der Großbuchstaben Halt und Hilfe. So findet in der Barockfraktur die europäische Schriftschöpfung ihre Vollendung.

Der Silbenschrift der Antiqua muß nach allem der deutsche Sprachbau ebenso widerstreben, wie die romanischen Sprachen, nachdem sie zum Urgesetz der Lateinform wieder heimgelangten, für ihre Silbenmelodik in den herrlichen, edelstarken, geometrisch voll ausschwingenden Formen der lateinischen Minuskeln der Frühschrift Europas ihr reines Gesichtsbild haben. Denn diese kraftvollen, in jeder Einzelletter mathematisch gefesteten Lautzeichen haben gerade das Maß und die Schärfe, die auch die romanische Silbe als Lautform hat. Deutsche Sprache aber, in Antiqua vorgetragen, empfängt ein falsches Maß, ein zu hartes und abgesetztes Tempo. Sie wird im Schriftbild in jene Silbenbestandteile zerlegt, deren volle Verschmelzung zum reichen Wortklang gerade ihr Entwicklungsgedanke gewesen ist. Das Schwingende, Luftige, Rinnende, Krause, Dichte ihrer Lautung, der geräuschartig naturnahe Klang ihrer Konsonantendrängungen, wie sie den vollhallenden Vokal mitklingend färben, und wiederum die zarten Begleitklänge der Nebensilben, dies innerlich so lebendige, aber enge Vielgefüge des deutschen Wortes lebt rein nur in den schwingenden, rinnenden, krausen, dichten, organisch gearteten, rankenhaften, naturverwandten deutschen Buchstaben. Antiqua zerlegt umgekehrt dies Deutsch in eine Folge von Silbenbildern, die im Klang nicht da sind.

Der deutsche Antiquagebrauch seit dem 19. Jahrhundert ist darum eine tiefe Irrung als Folge der mechanischen Denkart der Zeit. Er ist genau die Formverfehlung, wie eine auf Silbengliederung ausgehende deutsche Rede es wäre. Aber außerhalb der liturgischen Verslesung, die Stefan George, ein im Blut und Wesen ganz romanischer Geist, innerhalb seiner Gemeinde eingeführt hat, tut der lebendigen Sprache das kaum jemand in Deutschland an. Aber im Schriftbild vergewaltigen wir unser deutsches Klanggesetz immerfort.

Vielleicht hilft es ein wenig dazu, daß dieser falsche Schriftgebrauch sich als Irrung erkennt, wenn einsichtig wurde, wie unsre öffentliche Sprache als Rede und unsre öffentliche Sprache als Schrift sich die Gebote ihrer Form wechselseitig bestätigen und so ihre Wege sich weisen.

Aber wie auch die Zeit sich stelle, für die Erkenntnis unsrer geistigen Art und gewordenen Wesenheit ist die Erschauung der organisch geschichtlichen Form, die der deutsche Sprachklang in grundlegender Gesetzlichkeit unsrer Rede und unsrer Schrift befiehlt, ein bedeutsamer Gewinn und eine Bestätigung unsres innersten Gefühls.

GLOSSEN

DIE GEHEIMSCHRIFTZEICHEN DER ROSENKREUZER

In Johann Valentin Andreae's Schrift »Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz Anno 1459« werden zwei längere Absätze in einer Geheimschrift gegeben; in der Neuausgabe von Maack Berlin 1913 stehen sie auf Seite 76 und 78.

Die Deutung sieht sehr schwierig aus, ist aber, wenn man den Trick weg hat, sehr einfach.

Ich habe ihn weg; hier ist er:

Eine Seite nach der ersten Schrift, die in *kupfernen* Buchstaben auf der Tür zu einem Gewölbe angeheftet sein soll, heißt es: »Ich fragte meinen Knaben, was doch das bedeuten möchte: *hie ligt begraben* (sagt er) *Venus die schöne Fraw, so manchen hohen Mann, vmb Glück, Ehr, Segen; und Wolfart gebracht hatt.* Hierauf zeigte er mir ein kupferne Thür auff dem boden ...«

Die Worte des führenden Knaben sind einfach, wörtlich, der Inhalt der Geheimschrift:

hie ligt begraben
VENUS
die schön Fraw; so manchen
Hoen Man
umb Glück, Ehr, Segen, und Wolfart
gebracht hatt.

Und einige Zeilen nach der zweiten Geheimschrift sagt der offene Text: »Von dieser hitz muste der Baum jmmerdar schmeltzen, doch bracht er jmmer andere Frücht herfür. Nun secht, sprach der Knab, was ich von Atlante hab hören dem König eröffnen: *wan der Baum* (sagt er) *wirt vollendts verschmeltzen,*

so wirdt Fraw Venus wider erwachen vnnd sein ein Mutter eines Königs . . .«

Diese Rede des Atlas ist der Inhalt der zweiten Geheimschrift:

Wan die Frucht meines
Baums wirt vollends
verschmelzen, werde ich
aufwachen und ein
Muter sein eines
Königs.

Aus beiden Inschriften ergibt sich das untenstehende Rosenkreuzer-Geheimalphabet.

Hiervon erscheinen die meisten Zeichen als Nachbildungen der Typen der frühmittelalterlichen Mönchsschrift; die durch immer weiteres Reduzieren gebildete Reihe l m n o setzt die Reihenfolge unseres Alphabets in *lateinischer* Form, ohne das ursprüngliche ksi = samek zwischen n und o voraus; die Sache scheint also nicht sehr alt.

Höchst auffallend ist aber, daß für r und s dasselbe Zeichen gebraucht wird; das erinnert an den Wechsel zwischen r und s im Altlateinischen und Urgermanischen; und noch merkwürdiger, daß das l durch die auffallende Form 8 bezeichnet wird, die in der *altkyprischen Silbenschrift* die Silbe la darstellte!

Da das kaum eine zufällige Übereinstimmung ist, und da die Kenntnis dieser *kyprischen* Silbenschrift im Mittelalter und Neuzeit bis etwa 1870 verloren war, da außerdem unsere beiden Geheimbotschaften sich vorwiegend mit *Kypris* (Venus) und *Kupfer* beschäftigen, so scheint es, als ob die Rosenkreuzer tatsächlich eine alte, von *Kypros* stammende, durch Lateiner vermittelte Tradition hatten.

Weichberger

DIE NEUE SCHRIFT VON PAUL HULLIGER, VERLAG BENNO SCHWABE & CO., BASEL, 1927

Die Bestrebungen um die Reform des Schulschreibunterrichts haben im schweizerischen Kanton Basel-Stadt zu Ergebnissen geführt, die in einer kleinen Denkschrift von Paul Hulliger »Die neue Schrift« niedergelegt sind. Der Verfasser, Schreib- und Zeichenlehrer an der Mädchensekundarschule in Basel, dessen Schriftnorm vor andern Vorschlägen den Sieg davongetragen hat, gibt eine Zusammenfassung der vorausgegangenen Arbeiten, Vorschläge und Beratungen und erläutert die Methodik des dort von nun an üblichen Schreibunterrichts.

Sehr einverstanden kann man mit der Maßnahme sein, daß an den Anfang des Unterrichts Übungen in der einfachsten lateinischen Großbuchstabenschrift gestellt werden und daß man diese, schon am Anfang unsrer abendländischen Geschichte voll ausgebildeten Buchstabenformen auch in den höheren Unterrichtsstufen als Auszeichnungsschrift weiter pflegen will. Auch die Verdrängung der spitzen durch eine Breitkantfeder ist zu begrüßen. Die Ornamentierungsversuche mit Federzugselementen könnten als etwas Überflüssiges ruhig fortfallen.

Auch nicht so ganz überzeugend erscheinen die zur Norm gestempelten Schriftformen, die von der Studienkommission dazu erwählt worden sind, von nun an auf sämtlichen Baselstädtischen Schulen allgemein gelehrt zu werden. Ganz abgesehen davon, daß es überhaupt gefährlich ist, eine allgemein gültige Schriftnorm als Kanon aufzustellen, kann man von dieser Schrift sagen, daß sie denn doch zu persönlich ist und viele kleine Eigentümlichkeiten hat, die sich zur Verallgemeinerung nicht eignen. Was soll z. B. der kurze Strich auf der Mittellinie des H? Das L läßt sehr die entschiedene Betonung des unteren charakteristischen Querbalkens vermissen und sieht dem S zu ähnlich. Dem kleinen s fehlt die ausgesprochene Rundung, die er als vom altrömischen S abgeleitet erklärt. Die Unausgeglichenheit zwischen runden und geraden Formen und die gewaltsame Brechung vieler Linien, z. B. am Fuß des e und l, bei der Schleife des f haben ihren Grund in dem unbewußten, ja sogar abgeleugneten Drang, zwei verschiedenartige Schriftcharaktere – lateinische Kursive und deutsche Kurrent – miteinander zu verschmelzen. Der germanische Grundcharakter des Schreibers setzt sich eben, wie es die Brüche und Härten, sowie die Engführung beweisen, überall durch. Am meisten bleibt bedauerlich, daß man in der Schweizer Schule offenbar schon die Abkehr von der Fraktur- und Kurrentschrift vollzogen hat, die Eiferer ja auch bei uns in Deutschland fordern. Gerade das Hulligersche Beispiel zeigt, wie verhängnisvoll es wäre, wenn wir unsre Zweischriftigkeit aufgeben würden, die uns zwei bis in alle Einzelheiten folgerichtig durchgebildete Schriftcharaktere und damit feinst differenzierte Möglichkeiten des Schriftausdrucks in die Hand gibt. Es würde schließlich nur darauf hinauskommen, daß man im Laufe von Jahrzehnten die Schrift erst wieder schaffen müßte, die wir heute als Erbgut der Vorfahren besitzen.

Die wenigen in dem Heft gezeigten Handschriftproben von Schülern und Kursteilnehmern weichen wesentlich von der aufgestellten Schriftnorm ab. Sie zeigen aber auch, daß Herr Hulliger zweifellos ein ausgezeichneter Schreiblehrer ist. Daß er die schreibflüssigen Formen nicht sklavisch seiner Vorlage nachahmen läßt, sondern sie im einzelnen aus ihrer Ableitung von den entsprechenden römischen Steinschriftlettern erklärt, macht seinen Unterricht zu

einem lebendigen. Und wenn er für die Weiterentwicklung seiner Lehre die Ausbildung eines neuen Lehrertyps, des »Kunstlehrers« verlangt, dem sowohl der Schreib- und Zeichenunterricht, als auch der Handarbeitsunterricht anzuvertrauen wäre, so ist das eine sehr einsichtsvolle Forderung, die *überall* erwogen werden sollte. Es könnte damit eine planmäßige Beeinflussung der heranwachsenden Generation in kultureller Hinsicht erfolgen und zugleich vielen künstlerisch veranlagten Menschen, die heute weder leben noch sterben können, eine sichere Existenzmöglichkeit geboten werden. Ehmcke

DIE IN KUPFER GESTOCHENE ROSTOCKER ESTHERROLLE AUS OLUF G. TYCHSEN'S BIBLIOTHEK

Bei den bisher bekannten *Estherrollen*, illustriert oder nicht, ist der Text stets mit der Hand geschrieben, während etwa beigegebene Illustrationen häufig in Kupfer gestochen erscheinen.

Vor kurzem entdeckte aber der Landesrabbiner Dr. S. Silberstein auf der Rostocker Universitätsbibliothek unter den aus dem Nachlaß des Orientalisten Oluf Gerard Tychsen stammenden Handschriften eine um die Wende des 17. Jahrhunderts entstandene Estherrolle, bei der gegen »Brauch und bisherige Annahme« außer den Illustrationen auch der Text in Kupfer gestochen ist.

Bis zur Meldung etwaiger anderer Funde liegt also hier der merkwürdige Fall vor, daß das Prinzip der handschriftlichen Textwiedergabe erstmalig durchbrochen ist[1].

Um zur Lösung dieses Problems, der Textwiedergabe in Kupferstich, statt in Handschrift, anzuregen, ferner um auf die Illustrationen der Rolle und ihren Stecher aufmerksam zu machen, hat S. Silberstein dieses wertvolle Dokument, originalgetreu in Lichtdruck reproduziert, herausgegeben und mit einem ausführlichen Begleittext versehen.

Oluf G. Tychsen, ein unermüdlicher Büchersammler und Vielschreiber, dessen Leben und Werk Heinrich Klenz in der ADB eingehend beschrieben hat, ist nach dessen Schilderung ein nicht eben hervorragender Gelehrter gewesen. Durch seine Heirat mit einem ältlichen adligen Fräulein zu Vermögen gelangt, konnte er seiner Leidenschaft des Büchersammelns genügen und brachte eine Bibliothek von rund 10000 Bänden zusammen.

Er unterhielt einen ausgedehnten Briefwechsel und hatte die Eigentümlichkeit, auf Anfragen mit ganzen Abhandlungen zu antworten, was ihm Zuschriften und Anfragen aus aller Welt eintrug. Tausende von Briefen von ihm besitzt die Rostocker Bibliothek.

Auch über seine Estherrollen, darunter auch über die vorliegende, sind Briefe vorhanden. 1770 besaß er deren bereits mehrere.

Er verhandelte verschiedentlich mit dem Gelehrten de Rossi in Parma über den Austausch von Handschriften, und diesem teilte er bereits im Dezember 1777 den glücklichen Erwerb der hier

[1] Einen aufschlußreichen Beitrag zum hebräischen Schreibwesen findet man in der Festschrift für Ernst Kuhnert »Von Büchern und Bibliotheken« herausgegeben von Gustav Abb, Berlin 1928 (Struppe & Winckler Verlag), auf den bei dieser Gelegenheit hingewiesen sei: Der hebräische Schreiber und sein Buch von Otto Procksch, Erlangen. Der Verfasser behandelt in ihren festgelegten Funktionen: den Amtsschreiber, den Schriftsteller, den Schriftgelehrten und gibt ein deutliches Bild althebräischen Schreibwesens.

vorliegenden Estherrolle mit, von der er hervorhebt, daß sie aeri incisa sei.

Bald darauf, im Januar 1778, kommt er in einem Schreiben an de Rossi wieder auf diese Rolle zu sprechen, von der er berichtet, daß er sie habe teuer bezahlen müssen: caro satis pretio.

Die vom Herausgeber abgedruckte Briefstelle, interessant, weil sie das Urteil Tychsens über die Rolle wiedergibt, sei hier wiedergegeben: »Volumen Esther aeri incisum, cuiusmodi neque unquam vidi neque de eo quidquam relatum legi, inter cimelia mea numero.«

Das letztere durfte er gewiß mit Recht. Er hatte in der Tat eine Cimelie erworben, denn bis heute hat sich ein zweites Exemplar der Rolle überhaupt noch nicht auffinden lassen, und die Rätsel, die sie aufgibt, sind bis heute nicht gelöst.

Die Untersuchungen von S. Silberstein ergeben übrigens, daß in der bis in die jüngste Gegenwart hineinreichenden Literatur über die Estherrollen die hier vorliegende *nicht* erwähnt wird, so daß seine Vermutung, daß wir es mit einem Unicum zu tun haben, nicht unberechtigt erscheint. Immerhin bleibt abzuwarten, ob nicht, nachdem durch die vorliegende Publikation einem größeren Kreis die Bekanntschaft mit diesem Rarissimum, denn ein solches ist es ohne Zweifel, vermittelt wird, hier oder da ein weiteres Exemplar auftaucht.

Im Besitz Tychsens muß sich die Rolle seit 1769 befunden haben, denn 1771 beschreibt er sie eingehend in einem Verzeichnis seiner Handschriften, das handschriftlich erhalten ist und an dem er nach seiner Angabe drei Jahre gearbeitet hat.

Zu Tychsens eigenen Angaben führt S. Silberstein in seinem Begleitwort folgendes aus: »Die Rostocker ›Kupferstich-Megillah‹ ist zweifellos die Arbeit eines der zahlreichen, mehr handwerklich eingestellten und in der Tradition befangenen Eklektizisten unter den jüdischen Stechern aus der Zeit um 1700–1710, jedenfalls aber doch wohl aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie zu lokalisieren, etwa wie es Tychsen mit der Annahme eines Prager Stechers tut, ist ohne bestimmte Anhaltspunkte, wo die Dinge auch bezüglich der Schriftarten so im Fluß waren, nicht möglich; auch der Italiener Griselini, nachweisbar als jüdischer Stecher der Zeit, kommt stilistisch für sie nicht in Frage. Wir können nur ihre gegenständliche und künstlerische Provenienz auf Grund von verwandten Beispielen, die zudem als Vorbilder gedient haben mögen, vorsichtig ableiten.«

»Die vorliegende Megillah, sagt der Herausgeber weiter, gehört bei Berücksichtigung einer gewissen Selbständigkeit der Anordnung zu dem zweiten der von Erich Toeplitz (Isr. Familienblatt, Hamburg 1930, Nr. 11) herausgestellten beiden Typen, die so die Textillustrationen neben und in der architektonisch-dekorativen Umrahmung anbringt. In zwölf, oben rundbogig geschlossenen Portalöffnungen gemäß der schon bei den geschriebenen Megilloth altüblichen Form, steht hier der – ganz ausnahmsweise – mitgestochene Text. In den elf Bogenzwickeln, getragen von den puttogleichen, sonst ein korbartiges Kapitell haltenden Karyatiden, befindet sich je ein quadratisches Szenenbildchen, während den Sockel der rahmenden Architektur 23 für sich durchlaufende liegend-rechteckige, je nach dem darzustellenden Inhalte verschieden lange, aber gleich hohe und nur durch senkrechte Trennungsstriche voneinander geschiedene Bildchen zum Estherbuche bilden ... Die Bild- und Dekorationselemente sind zum Teil archaisierend, manches scheint auf Vorlagen selbst noch aus dem 16. Jahrhundert zurückzugehen, erklärbar aus der traditio-

nellen Haltung, anderes beruht auf dem Formenschatz und den Vorlagen aus dem 17. Jahrhundert oder auf einschlägigen Beispielen aus der Zeit um oder kurz nach 1700. Recht eindeutig ist jeweils aus vorhandenen Beständen und geschaffenen Typen das Ornament – insbesondere in den Pilastern – übernommen. Die verwandten und möglicherweise als Vorbilder in Betracht kommenden Estherrollen sind gewiß teilweise italienischer Herkunft, was jedoch für die vorliegende eklektische Rolle noch nicht ein Gleiches bedingt (ja möglicherweise ist sie sogar in Holland entstanden).«

Als mögliche Vorbilder kommen nach Silberstein für die Rostocker Rolle in Frage: eine Estherrolle der Landesbibliothek Fulda, eine italienische Rolle in Budapester Privatbesitz und eine solche holländischen Ursprungs in Londoner Privatbesitz.

»Alle drei«, heißt es im Begleittext weiter, »die bei gewisser besserer zeichnerischer oder stecherischer Qualität sehr wohl als Vorbilder für die Rostocker Rolle in Betracht kommen können, weisen insbesondere in den Rahmenleisten auffallende Ähnlichkeiten untereinander auf, es handelt sich dabei im ganzen um den hier schon üblichen Dekor im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorzüglich wohl italienischer Herkunft... So ordnet sich die Rostocker Rolle einem im Grunde wohl in Italien entstandenen, während des 17. Jahrhunderts dann in Frankreich (im Ornament z. B. entfernte Nachwirkung Jean Lepautres?) und in den Niederlanden bzw. im aschkenasischen Mitteleuropa (s. scharfeckige Schrift) weitergebildeten Megillen-Typ ein. Das Merkwürdige und bisheriger Annahme Entgegenstehende bleibt aber immer noch die Tatsache, daß hier auch einmal die Schrift durchweg gestochen ist.«

Mit dieser Feststellung hat der Herausgeber für den Anfang alles Wesentliche über seinen Fund mitgeteilt, und es gilt nun vorerst einmal nachzuforschen, wo sich etwa weitere gleiche Rollen befinden, oder wo wenigstens solche vorkommen, deren Text nicht handschriftlich hergestellt worden ist.

Vielleicht ließe sich, wenn anderwärts ein oder mehrere gleiche Stücke aufgefunden würden, aus der Herkunft oder aus sonstigen Umständen etwas über den Stecher ausmachen, wenn eine eingehende kunstgeschichtliche Untersuchung nicht weiter führen sollte.

Jedenfalls gebührt dem Herausgeber der Dank der Wissenschaft, daß er dieses seltene Stück in einer tadellosen Reproduktion zugänglich gemacht hat.

Die Rolle ist sowohl in Buchform als in Mappenform zu haben (Carl Hinstorffs Verlag, Rostock, Lagerstr. 5). Es wurden für Liebhaber Ausgaben auf Bütten mit Mappen bzw. Hülsen in Leinen und Pergament hergestellt.

Dem Herausgeber und Verlag ist unser Deutsches Buchmuseum für eines der schönen Exemplare in Rollenform, das uns als Stiftung überlassen wurde, zu lebhaftem Danke verpflichtet. Angesichts der Seltenheit des Stückes haben wir dieses in einer Vitrine zur dauernden Ausstellung gebracht, wo nunmehr neben einer uns von Herrn Rudolf Blanckertz-Berlin bereits 1929 dankenswerterweise gestifteten *handgeschriebenen* Estherrolle diese *chalcographische* zu sehen ist.

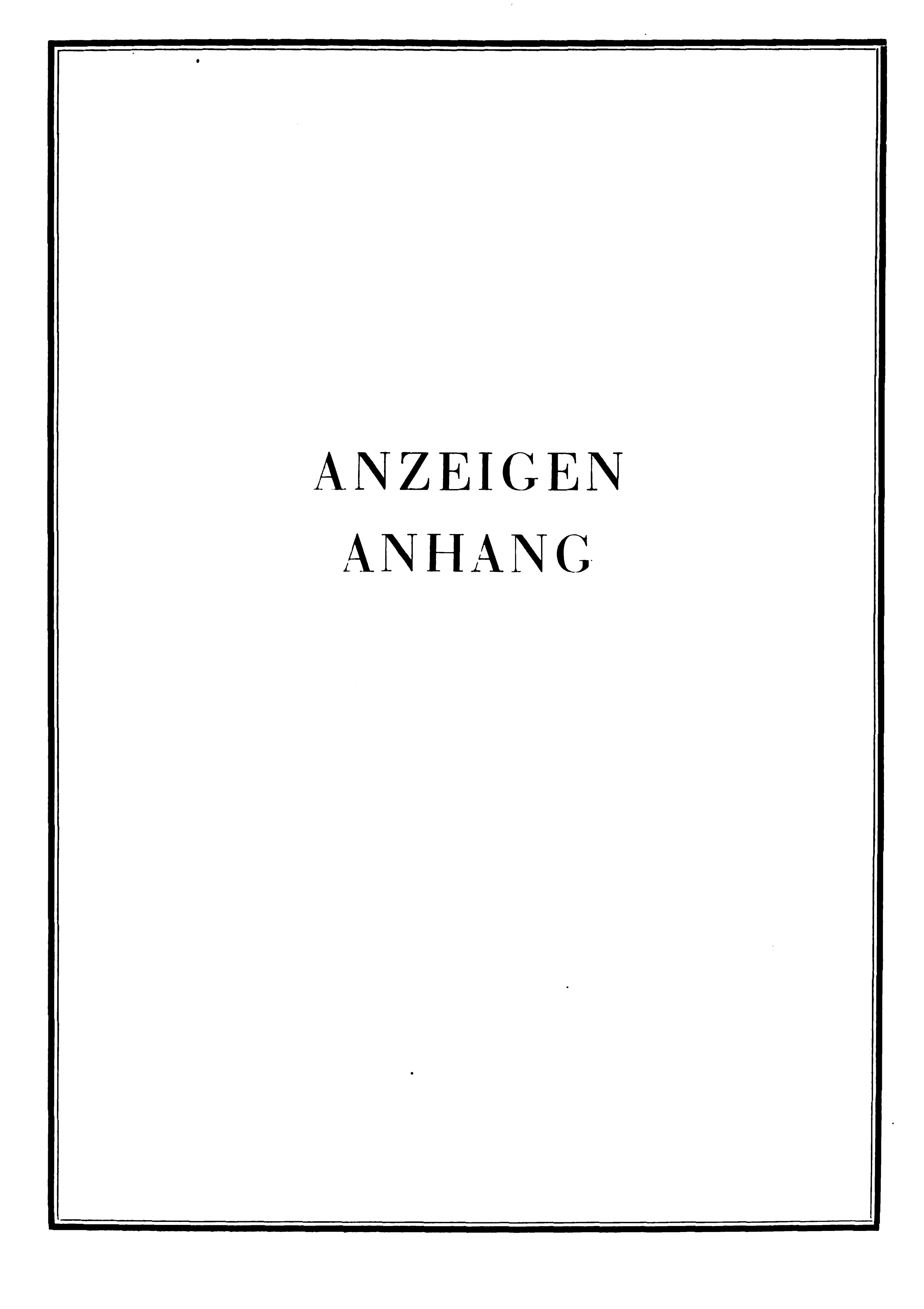
H. B.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Der vierte Jahrgang des vom Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum herausgegebenen Jahrbuchs wurde bei Breitkopf & Härtel gesetzt und gedruckt. Die Druckstöcke stammen von der Firma Sinsel & Co. (soweit sie nicht zum Aufsatz Schottenloher von der Bruckmann A.-G. in München hergestellt, bzw. von der Firma Joseph Baer in Frankfurt am Main dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurden). Das Papier lieferte die Firma Ferdinand Flinsch, die Buchbinderarbeiten führte die Fritzsche-Hager A.-G. aus; sämtlich in Leipzig. Den Druck der Bildtafeln besorgte die Druckerei G. Reichardt in Groitzsch bei Leipzig

---

Die Redaktion führte im Auftrage des Vereins Dr. Hans H. Bockwitz in Leipzig



ANZEIGEN
ANHANG



FRITZSCHE-HAGER A.G.
BUCHBINDEREI
LEIPZIG
BERLIN



Digitized by Google

B. VERÖFFENTLICHUNGEN des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum

1. **L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance** Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. 132 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. 1923. Für Mitglieder RM. 7.20, für Nichtmitglieder RM. 8.–

2. **Alte Tabakzeichen** Eine Sammlung origineller Tabaksetiketten und Packungen aus alter Zeit. Herausgegeben von Elias Erasmus (d. i. Paul Otto) und Hans H. Bockwitz. 168 Abbildungen auf 59 zum Teil handkolorierten Lichtdrucktafeln und 24 Seiten Text. 4°. Widder-Verlag, Berlin

C. ORIGINALGRAPHIK

Künstlerspende für das Deutsche Buchmuseum

Mappe I enthält 20 signierte Originale unter Passepartouts (Format 45×55 cm) von I. V. Cissarz, L. Corinth, R. Engels, E. Gruner, L. v. Hofmann, P. Klee, W. Klemm, O. Kokoschka, A. Kolb, K. Kollwitz, A. Kubin, M. Liebermann, E. Orlik, E. Pottner, R. Schiestl, M. Slevogt, H. Steiner-Prag, W. Tiemann, H. v. Volkmann und G. Wolf. Preis für Mitglieder RM. 75.–, für Nichtmitglieder RM. 100.–

Mappe II enthält 15 signierte Originale unter Passepartouts (Format 45×55 cm) von M. Behmer, A. Degener, R. Engelmann, M. Fingesten, W. Gramatté, E. Heckel, J. Hegenbarth, B. Hoetger, M. Kaus, H. Lismann, A. Schinnerer, K. Schmidt-Rottluff, H. Struck, W. Zeising und Magnus Zeller. Preis für Mitglieder RM. 50.–, für Nichtmitglieder RM. 75.–

D. KLEINE VERÖFFENTLICHUNGEN

1. **Das Deutsche Museum für Buch und Schrift.** Sein Werden u. seine Ziele von Dr. Hans H. Bockwitz. 40 S. 8° mit zahlreichen Abbildungen. Preis für Mitglieder RM. –.60, für Nichtmitglieder RM 1.–

2. **Chinesisches Papierbuch.** Kunihigashi Ibei. Bequemstes Handbuch der Papierherstellung vom Jahre 1798 (Roederdruck)

3. **Albumasar, Flores astrologie** vom Jahre 1488, Druck von Ratdolt (Manuldruck)

4. **Ackermann von Böhmen** vom Jahre 1474, Druck von Konrad Fyner (Bresmadruck). Für Mitglieder je RM. 2.–, für Nichtmitglieder je RM. 3.–

5. **Dokumente des Zeitungswesens** Nr. 1–6. Herausgegeben von Dr. H. Bockwitz, zusammen für Mitglieder RM. 5.–, für Nichtmitglieder RM. 7.50
   Nr. 1 (Neue Zeitung aus Presillg-Land) RM. 1.– bzw. RM. 1.50. Nr. 2 (Neue Zeitung vom Orient) RM. 1.– bzw. RM. 1.50. Nr. 3 (Belgische Geheimpresse) RM. 1.– bzw. RM. 1.50. Nr. 4 (Erste russische Zeitung) RM. –.75 bzw. RM. 1.–. Nr. 5 (New zeutung aus presillandt) RM. 1.– bzw. RM. 1.50. Nr. 6 (Neue Zeitung a. d. Lande Jucatan) RM. 1.– bzw. RM. 1.50

6. **Sonderabdrucke** aus der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen u. Schrifttum:
   a) **Hessel, Von der Schrift zum Druck**
   b) **Kraner, Die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares „Heinrich V.“,**
   je RM. 2.– für Mitglieder, RM. 3.– für Nichtmitglieder

7. **Ansichtskarten** des Deutschen Buchmuseums: Serie 1–4, für Mitglieder RM. –.25, für Nichtmitglieder RM. –.40



